М. В. АЛПАТОВ

ВСЕОБЩАЯ ИСТОРИЯ ИСКУССТВ

„Искусство"

THE LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF
NORTH CAROLINA

ENDOWED BY THE
DIALECTIC AND PHILANTHROPIC
SOCIETIES

709
A456v
v.3

This **BOOK** may be kept out **TWO WEEKS ONLY,** and is subject to a fine of **FIVE CENTS** a day thereafter. It is **DUE** on the **DAY** indicated below:

Андрей Рублев. Ангел

М. В. АЛПАТОВ

ВСЕОБЩАЯ ИСТОРИЯ ИСКУССТВ

ТОМ III

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
„ИСКУССТВО"
МОСКВА
1955

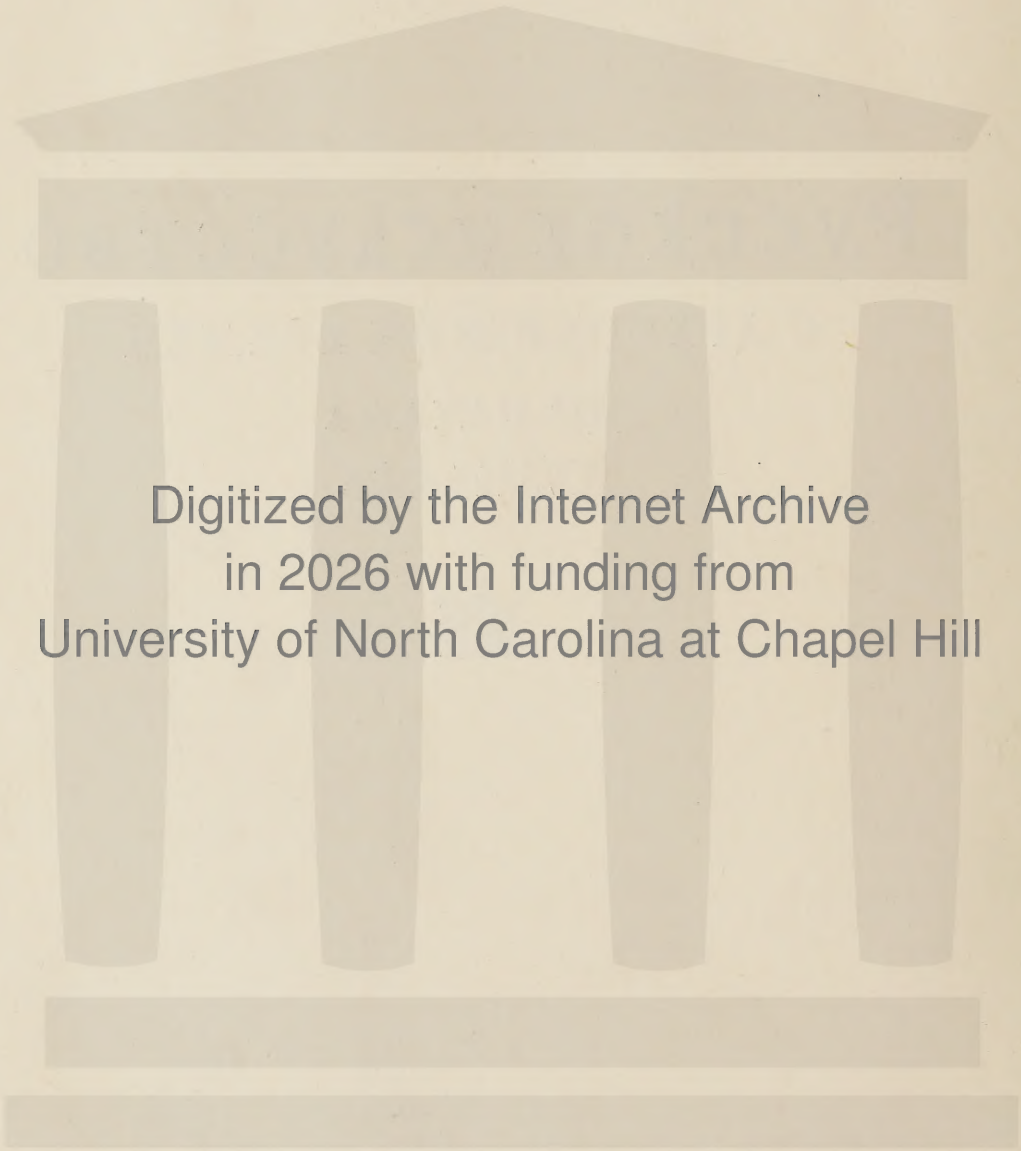
Printed in USSR

Русское искусство

с древнейших времен до начала XVIII века

709
A456r
v.3

899936


Digitized by the Internet Archive
in 2026 with funding from
University of North Carolina at Chapel Hill

https://archive.org/details/vseobshchaiaisto03alpa

ГЛАВА ПЕРВАЯ

Исполнена есть земля дивности.

Старинный заговор

Сребром и златом не добуду дружины, а дружиною добуду сребро и злато.

Повесть временных лет
(Слова князя Владимира)

Русское искусство существует уже более тысячелетия. За это время нашими художниками были созданы замечательные произведения. Русские люди проявили себя в самых различных областях художественного творчества. Свидетельством этому могут служить наши города, их крепостные стены, старинные соборы и церкви, остатки древнего жилья, начиная с княжеских теремов и дворцов и кончая скромными крестьянскими избами. Русский народ показал свою одаренность и в изобразительном искусстве — в скульптуре, в стенописи, в станковой живописи, в миниатюре. В искусстве отразилась вся его богатая славными деяниями историческая жизнь, облик и нравы людей, природа родной страны.

Русское художественное наследие составляет предмет нашей законной патриотической гордости. В лучших произведениях нашего художественного наследия советские люди видят звено той цепи творческих усилий, которая преемственно связывает достижения современности с подготовившим для них почву далеким прошлым.

На протяжении своего многовекового исторического развития русское искусство подвергалось существенным, порой коренным изменениям; оно обогащалось, усложнялось, совершенствовалось. При всем том на произведениях русского творчества лежит печать самобытности и своеобразия. Этим объясняется, почему наш глаз в созданиях русских мастеров может всегда заметить черты, по которым они должны быть отнесены к русскому, а не к какому-либо другому искусству.

Своеобразие русского художественного творчества проявилось еще задолго до того, как единство русского народа было закреплено созданием русского национального государства. Самобытность русского творчества дает о себе знать

на протяжении многих столетий. Она позволяет видеть в обширном русском художественном наследии не простую совокупность разнородных и разнохарактерных явлений, а единое целое, именуемое русским искусством.

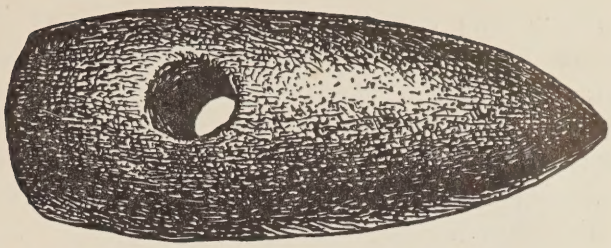
С глубоким волнением историк угадывает в памятниках искусства прошлых веков летопись жизни русского народа. В этом наследии каждое звено связано с предыдущим, каждое достижение имеет свои исторические предпосылки, каждое частное явление может быть понято и осмыслено лишь будучи включенным в ряд последовательно сменявших друг друга исторических явлений.

Русское художественное наследие, которое в исторической перспективе выглядит как нечто целое, сложилось не сразу; оно складывалось постепенно, по мере того как русский народ проходил свой путь исторического развития. Вот почему, для того чтобы научно объяснить и по достоинству оценить своеобразие русского искусства времени его зрелости и самостоятельности, необходимо вникнуть в его предисторию.

Предисторию русского искусства составляет художественное творчество тех народов, которые задолго до образования русского государства обитали на территории нашей страны. Для изучения русского искусства немаловажное значение имеет и творчество тех народов, которые жили бок о бок с нашими предками, вступали с ними в сношения, соседи, с которыми существовал обмен не только материальными, но и духовными ценностями. Было бы ошибочно включать в историю русского искусства все памятники, находящиеся на территории нашей родины, без разбора того, кем они созданы и каким путем они к нам попали. Многие памятники, созданные народами, которые в настоящее время входят в семью братских народов Советского Союза, не могут занимать в истории русского искусства место наравне с коренными памятниками русского творчества. Но для того чтобы понять происхождение русского искусства и определить значение первых шагов его самостоятельного развития, необходимо составить себе представление о том, каково было состояние искусства на территории нашей родины за много веков до создания русского государства.

Несмотря на успехи современной археологии, мы имеем лишь отрывочные сведения о древнейшем искусстве, следы которого обнаруживают раскопки в пределах Советского Союза. Учитывая давность возникновения этих древнейших памятников, этому не приходится удивляться. Такой же отрывочный характер носят сведения и о древнейшем искусстве на территории Западной Европы и Азии. В ряде случаев в наших руках находятся произведения искусства, отличающиеся высоким мастерством исполнения. Но нередко ученые еще и до сих пор не могут установить, какому из народов эти памятники принадлежат. Нам мало известно о жизни некоторых из этих народов, мы не знаем языка многих из них, их мировоззрения, и потому так трудно решить, какой смысл вкладывали они в свое художественное творчество.

Уже при первом знакомстве с древнейшими произведениями искусства, обнаруженными на территории нашей страны, бросаются в глаза две сущест-



Каменный топорик

венные черты предистории русского искусства. Первая заключается в том, что предистория русского искусства отличается исключительным богатством и разнообразием своих проявлений. Почва, на которой выросло русское искусство, была щедро и обильно удобрена многочисленными наслоениями древних, сменявших друг друга культур, и это не могло не обогатить художественное творчество наших предков.

В предистории русского искусства должна быть отмечена еще вторая черта. Как ни отрывочны наши сведения об этом периоде, историк замечает известную последовательность в чередовании отдельных культур. Правда, в нашем древнейшем наследии были и случайные наслоения и наносные пласты, но их наличие не дает оснований считать, что в предистории русского искусства определяющее значение имели шедшие извне воздействия. Древнейшая художественная культура на территории нашей страны развивалась и обогащалась по мере того, как населявшие ее народы поднимались с низших ступеней общинно-родового строя на его более высокие ступени. В этом проявилась историческая закономерность, которая дает о себе знать и в развитии древнейшей культуры других стран и народов.

Сохранились остатки памятников, которые говорят о том, что обитатели нашей страны начали проявлять себя в искусстве уже в те отдаленные времена, когда художественное творчество зарождалось и в других частях мира, в частности в Южной Европе, в Северной Африке, в Индии. В деревне Костенки, Воронежской области, в землянках были найдены статуэтки женщин, которые относятся к древнему каменному веку. В то время среди обитателей Восточной Европы господствовало почитание прародительниц рода, этим объясняется широкое распространение вырезанных из кости статуэток толстых обнаженных женщин с грубо подчеркнутой грудью и животом, похожих на статуэтку, которая археологами была иронически названа Венерой из Брассампюи (I, стр. 41).

Ко времени нового каменного века относятся произведения, найденные на территории Карело-Финской республики. На Оленьем острове среди Онежского озера обнаружены были каменные и костяные изображения лося, медведя, тюленя и рыб. На восточном берегу озера имеются наскальные изображения животных, среди них — изображения птиц, в которых нетрудно узнать гусей и уток.

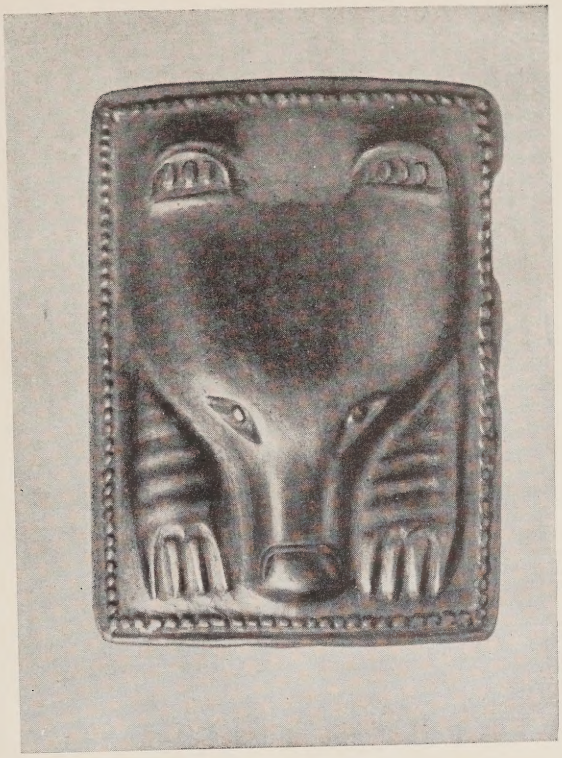
Встречаются и изображения людей, в частности древних охотников, широко шагающих на лыжах по снегу. Этими изображениями первобытный человек стремился заколдовать животных, на которых ему приходилось охотиться. Наряду с животными встречаются и изображения полузверей-полулюдей. Возможно, что под видом этих фантастических существ первобытный охотник изображал духов своих предков, которых он чтил в качестве покровителей и защитников от всякого рода бед и напастей.

От периода нового каменного века сохранились многочисленные орудия, в частности топорики (стр. 7). Каменные топорики подвергались тщательному обтесыванию и полировке, чтобы ими было удобнее пользоваться. Эти древнейшие орудия должны быть признаны превосходными изделиями художественного ремесла.

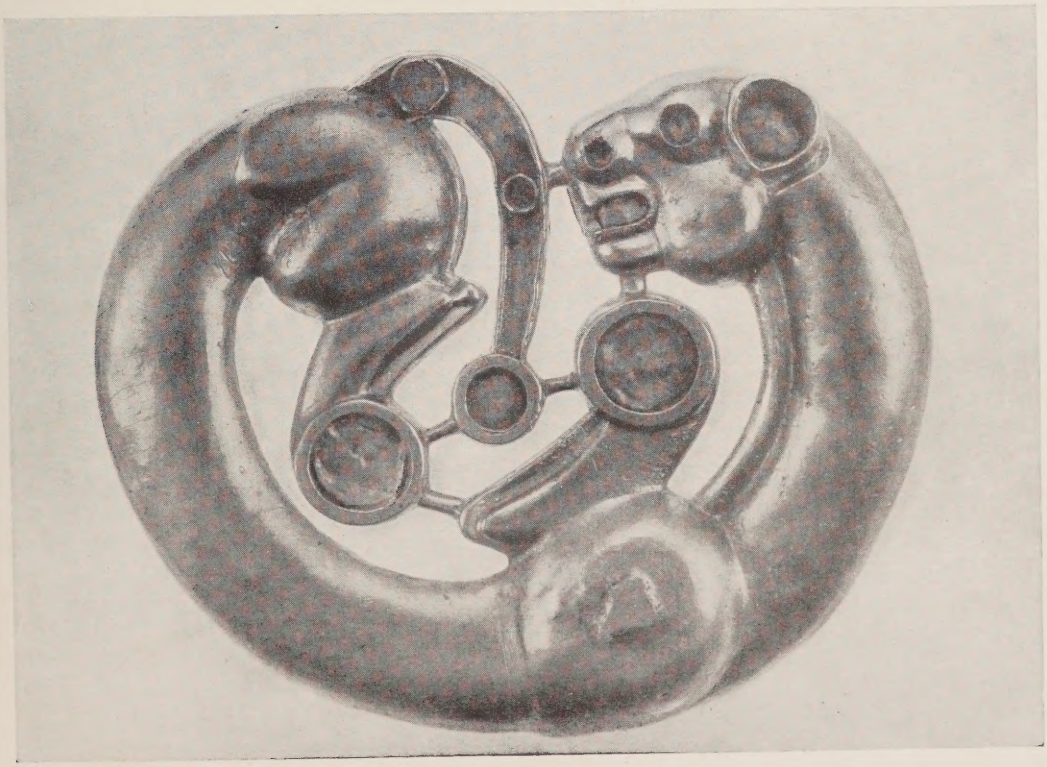
Металл появился в Восточной Европе в IV тысячелетии до н. э. Центрами новой культуры были обширные районы в южной части нашей страны, в частности в Приднепровье. Обитатели этих мест занимались преимущественно земледелием. Землю они возделывали мотыгами, сея пшеницу, ячмень и просо. Живя в одних и тех же местах в течение многих веков, они из поколения в поколение передавали накопленный культурный опыт, не допуская к себе иноплеменных завоевателей. При раскопках были найдены поселки этих древнейших земледельческих племен, сначала близ Киева, позднее на обширных пространствах Украины, Молдавии и Прикарпатья.

Их жилища с глиняными стенами располагались по кругу или по овалу. Подобное расположение поселений было оправдано прежде всего практическими нуждами. В центре поселков находились загоны для скота, жилые дома охраняли их от опасности извне. Не исключена возможность, что в круглом плане поселений сказалось и почитание солнца. Дома имели по нескольку очагов и были рассчитаны на многосемейный род. Их глиняный пол был гладко отполирован. Поблизости от очага находились женские статуэтки. Статуэтки эти с виду похожи на детские игрушки, таковыми их долгое время считали исследователи. Между тем древнейшие земледельцы изображали в них своих родоначальниц, хранительниц очага, символы плодородия матери-земли. Иногда у этих статуэток обработаны только головы, туловища оставлены без конечностей, как в греческих гермах. Для сохранения домашнего благополучия было принято лепить из глины модели домов с различной утварью. Эти модели могут служить ценнейшим историческим источником. Но они свидетельствуют и о том, какой наблюдательностью и умением должны были обладать древнейшие земледельцы, чтобы воссоздать в небольшом масштабе окружавшую их обстановку.

Особенным совершенством отличается их глиняная посуда. Ее выделывали еще без помощи гончарного круга. Но горшкам для хранения жидкостей придавали красивую форму (стр. 9). Они были расписаны по красному глиняному фону черной и белой краской и потому производят впечатление трехцветных. Среди мотивов украшения не встречается таких, которые можно было бы объяснить подражанием плетенке или ткани (ср. I, стр. 51). Преобладают мотивы круга и спирали, которые, быть может, объясняются почитанием солнца как источника

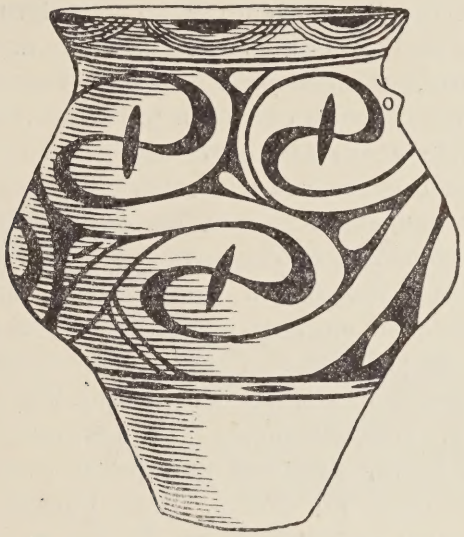


1. Голова медведя. Скифское золото



2. Зверь. Скифское золото

жизненных благ. Впрочем, в варьировании этих простейших мотивов проявляется большая изобретательность. Линии узора располагаются параллельно друг другу, свободно и порой причудливо извиваются. Иногда узор стелется независимо от формы сосуда. В большинстве узоров заметна большая гибкость очертаний, почти артистическая смелость выполнения. Самые промежутки между петлями и спиралями образуют составную часть всего узора. Сосуды эти принадлежат к лучшим образцам древней керамики.



Сосуд. Трипольская культура

Культура приднепровских земледельцев стала известна лишь в начале XX века. По местонахождению главнейших памятников в одном местечке близ Киева она вошла в историю под названием культуры Триполья. Она находит себе параллель в древнейших памятниках Передней Азии и древнего Крита (I, 63, стр. 61).

Иной характер носило развитие художественной культуры эпохи бронзового века на Кубани и на Северном Кавказе. Здесь в III — II тысячелетиях до н. э. жило оседлое население, которое занималось охотой и земледелием. Оно распадалось на самостоятельные крупные роды; во главе каждого из них стояли старейшины. В одном из погребений такого старейшины, где были похоронены и его жены, найдены многочисленные украшения. Два золотых и два серебряных быка с огромными мощными рогами поддерживали четыре металлических стержня, на которых был укреплен балдахин. Золотые плоские пластинки с изображением львов, быков и розеток были нашиты на одежду умершего. Фигуры животных понимались как символы власти старейшины.

В этом погребении находились и сосуды с изображениями медведя, быка, тура и дикого осла; на одном сосуде переданы очертания хребта Кавказских гор, видных из Майкопа. Металлические быки служили в качестве опоры, а ритмично разбросанные по ткани рельефные изображения львов—в качестве ее декоративного убранства. Прикладное значение скульптуры и рельефов не исключало того, что фигуры животных переданы жизненно, без особых преувеличений, что их формы мягко вылеплены.

Совсем недавно на другом конце нашей страны, среди торфяников Урала, удалось обнаружить деревянные изделия древнейших обитателей этих мест, видимо восходящие к концу II тысячелетия до н. э. Эти резные изделия, находившиеся несколько тысячелетий под водой, дошли до нас в неприкосновенности, будто они сделаны всего лишь несколько лет тому назад. Народы, обитавшие здесь, занимались главным образом охотой и рыболовством, и этим объясняется, что в их изделиях главное место занимают изображения животных и птиц. Мы находим среди них лосей с огромными ветвистыми рогами, болотных курочек, уток, лебедей и гусей с длинными шеями. Вырезанные из дерева фигурки отличаются характерностью облика и обобщенностью форм.

Особенно примечателен ковшик в форме утки (стр. 11). Надо полагать, что птица привлекла внимание резчика не по тому одному, что служила добычей охотника. Главной задачей резчика было превратить предмет домашнего обихода в подобие хорошо ему знакомого живого существа. Предназначенный для того, чтобы зачерпывать воду, ковшик похож на плавающую по воде и пьющую воду уточку с изогнутой шеей, длинным клювом и вздернутым хвостом. Туловище уточки очень обобщено по форме. Весь ковшик должен быть признан превосходным скульптурным произведением. Резчик чуть преувеличил длинный плоский клюв утки и мягко передал переход от клюва к голове, от головы к шее, от шеи к туловищу. Бросается в глаза плавность и закругленность всех очертаний и форм. В этой утке с Урала есть та цельность и та простота образа, которые позднее станут характерными чертами русского народного искусства.

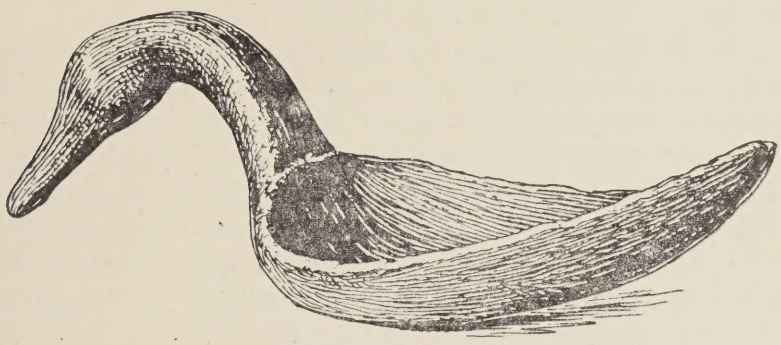
В I тысячелетии до н. э. обширные пространства от предгорий Алтая и до берегов Черного моря населял народ, который древние греческие авторы называли скифами. Это название сохранено и современными историками, хотя слово „скифы“ имеет самое широкое собирательное значение. В настоящее время понятие скифской культуры подвергается все большему расчленению.

На юге нашей страны жили скифы-скотоводы, у которых было широко развито коневодство и которые, передвигаясь по степи в своих кибитках, вели кочевой образ жизни. В западной части жили скифы-земледельцы, которые обрабатывали землю на волах. Памятники скифского искусства дают некоторое представление о внешнем облике скифов. Мужчины — коренастые, сильные, смелые и ловкие всадники со спутанными волосами и длинными бородами — носили короткие рубахи, длинные штаны вроде шаровар и кожаные полусапожки. По мере

того как родоплеменной строй скифов приходил в упадок, власть сосредоточивалась в руках отдельных вождей, царей. В качестве божества скифы почитали мать-землю.

Древнейшие памятники скифов — это погребения их царей. Тело умершего клали на камышовой подстилке в четырехугольную яму, вокруг нее втыкали копья, настилали доски и камыш. Все это засыпали огромным земляным холмом. Веря в то, что человек и после смерти будет нуждаться в том же, в чем он нуждался при жизни, скифы отправляли своих умерших в загробный мир, снабдив их всем тем, чем они владели в мире земном. Рядом с трупом вождя клали трупы его коней, трупы убитых рабов и наложниц.

Древнейшие скифские курганы были обнаружены близ Кировограда (Мельгуновский) и в Келермесе (на Кубани). Здесь найдены роскошные золотые изделия.



Ковшик в форме утки

Особенно богато украшены были золотые ножны железных мечей. В изображениях животных заметно стремление придать им фантастический облик. Львы изображаются с птичьей головой или хвостом рыбы. Чудовища должны были внушать людям веру в сверхъестественную силу владельцев тех предметов, которые были украшены подобными изображениями.

Среди древнейших скифских изделий постоянно встречаются изображения оленя с подогнутыми ногами. Первоначально подогнутые ноги означали быстрый прыжок животного. Однако поскольку фигура животного давалась вне пространства, она легко утрачивала свое первоначальное значение. Скачущий олень становился знаком, символом, он выглядел лежащим с подогнутыми ногами. В изображениях нескольких животных все более выступает стремление подчинить их строгому порядку: фантастические звери выстраиваются в ряд или строго симметрично располагаются один против другого. Их вынуждают участвовать в тех торжественных процессиях, которые направляются к трону владыки, или выступать в качестве его телохранителей. Все это никак нельзя объяснять только одними воздействиями на скифов искусства Ассирии или Урарту. В этом

находили себе выражение те художественные представления, которые складывались у скифов по мере укрепления власти их царей.

В VI—IV веках до н. э. скифы приходят в соприкосновение с Грецией. В обмен на скот, меха и зерно они получают из Греции вино, оливковое масло, драгоценные ткани и всякого рода изделия. Скифы сталкиваются с греками на почве греческих причерноморских колоний, они вступают с ними в союз и помогают им в борьбе с персами. Скифы посещают греческие города, многие из них усваивают высокую интеллектуальную и художественную культуру Греции. Соприкосновения эти не замедлили сказаться и в искусстве. В Причерноморье начинают выделывать предметы украшений, в которых исконные скифские мотивы сочетаются с чисто греческими. Рядом со скифскими оленями появляются образы, восходящие к работам великих греческих ваятелей. Сочетание чисто скифских и греческих мотивов можно видеть в замечательных произведениях ювелирного мастерства, найденных в курганах Куль-Оба в Керчи, Чертомлык и Солоха на Нижнем Днепре.

Украшающие скифские предметы рельефы порою возмещают нам утрату многих прославленных шедевров в самой Греции. В некоторых из этих рельефов греческими мастерами увековечен внешний облик древних скифов, и это делает их ценным историческим источником (I, 92). По силе художественного воздействия произведения, в которых греческие колонисты пытались следовать примеру скифов, уступают оригинальным скифским изделиям. В этих подражаниях и подделках есть известная сухость выполнения, надуманность в размещении фигур; изображениям зверей не хватает той первобытной силы, которая так полно сказывается в чисто скифских произведениях (I, 176).

При всем том культурные связи скифов с древней Грецией оставили заметный след в искусстве, которое в дальнейшем развивалось в нашей стране. Не говоря уже о греческих колониях на берегу Черного моря, в которых строились мраморные храмы, расписывались фресками погребальные склепы, выделывались роскошные золотые украшения, много произведений греческого мастерства благодаря торговле попало в глубь нашей страны. Недаром на Украине в нынешней Хмельницкой области, в краю, где впоследствии развивалось древнейшее русское искусство, заступ археолога нередко обнаруживает куски милетских черно-фигурных амфор с стройными силуэтами оленей, отмеченными печатью эллинской грации и ритма.

То, что принято называть одним общим названием „скифское золото", представляет собой явление глубоко разнородного характера. В одних и тех же курганах греческие и скифские вещи встречаются в ближайшем соседстве. Этим не снимается глубокое различие между двумя художественными культурами, за которыми стоит коренное различие общественного строя и мировоззрения. В одном случае — высокоразвитая городская культура рабовладельческого общества, в другом — культура полукочевых-полуземледельческих племен, долгое время сохранявших черты родового строя.

В греческих изделиях больше изящества, тонкости, гармонии; на каждом мельчайшем произведении прикладного искусства — отпечаток античного гума-

низма. Скифские изделия по сравнению с ними грубее, тяжелее, более неуклюжи. Зато в меткой и верной передаче зверей и их повадок скифы превосходят греков. В их изделиях есть та сочность и та полнокровность, которых не хватает изысканному позднегреческому искусству. Видимо, проникновение эллинской культуры порой вызывало противодействие скифов: сохранилось предание о скифе Анахарзисе и царе Скиде, которые после посещения Греции были обвинены в измене родным богам и жестоко за это пострадали. Несмотря на это противодействие греческому влиянию, скифы восприняли от греков некоторые художественные мотивы, вроде образа женского божества (стр. 25).

Скифскими древностями называют памятники I тысячелетия, которые были обнаружены на огромном пространстве от Приднепровья и Придонья до Енисея и Алтая. Между большинством из них есть точки соприкосновения, но имеется и ряд существенных отличий. Люди, жившие на Востоке, занимались в середине I тысячелетия до н. э. преимущественно скотоводством и земледелием. В их искусстве есть много общего с древнейшими памятниками Ирана, Монголии и Китая. Но в основном их искусство отличается яркой самобытностью. На Енисее, близ Минусинска (среди памятников так называемой Тагарской эпохи XIII—XI веков до н. э.), обнаружены литье из золота, серебра и бронзы, изображения животных, в частности скачущих и преследуемых хищниками оленей с ветвистами рогами. Из Монголии экспедицией замечательного русского путешественника П. Козлова были вывезены расшитые ткани более позднего времени со сходными изображениями животных. В замерзших курганах Пазырыка на Алтае находят несметные богатства похороненных вождей. Здесь встречаются и их маски с чертами портретности. Старинные так называемые Орхонские надписи высокопарно прославляют князей как богоподобных существ. В остальном в древнейшем искусстве Сибири почти не находит себе места образ человека.

Самое замечательное из того, что сохранилось от народов Западной Сибири и Приуралья, это рассеянные по огромным когда-то населенным ими пространствам предметы так называемого „звериного стиля“ (2). Всевозможные пряжки, бляшки, застежки и украшения седел из металла, дерева, кожи и войлока покрыты были изображениями лосей, оленей, барсов и орлов. Среди них встречаются и фантастические изображения, вроде льва с орлиной головой и крыльями, так называемого грифона, и зверя с ветвистыми рогами и хвостом, которые завершаются птичьими головами. Хищники обычно нападают на оленей или лосей и жестоко терзают их; змеи душат диких кабанов; те либо оказывают яростное сопротивление, либо вырываются и спасаются бегством. Иногда изображения заключены в прямоугольную рамку. В большинстве случаев под ногами животных изображается узкая полоса земли.

Изображались ли эти животные потому, что они привлекали первобытных охотников в качестве добычи? Или же в этих животных следует видеть предметы поклонения отдельных племен, их родовые знаки, и в таком случае борьба между животными означает столкновение между отдельными родами? Мы располагаем слишком скудными данными о воззрениях скифов, чтобы дать ответ

на эти вопросы. Вряд ли им было свойственно последовательное иносказательное понимание каждого образа. Более вероятно, что в этих изображениях хищников, их жестоких схваток, неустанной погони, неукротимой звериной силы древние скифы выражали свое понимание окружавшей их природы, которую они зорко наблюдали и хорошо знали, как опытные охотники.

Реалистический характер изображений животных в скифском искусстве снискал ему мировую славу. Особенно хороши изделия, в которых представлены не такие звери, о которых скифы могли знать только по изображениям на иранских изделиях, но такие, которые были хорошо им известны по их собственным наблюдениям.

В найденной в Молотовской области бронзовой пластинке с изображением медведя (1) исключительно метко передан характерный облик „косолапого мишки" — его маленькие косые глаза, огромный лоб, короткие когтистые лапы и торчащие уши. Мастер включил изображение в прямоугольную, окаймленную рамочкой пластинку. Медведь словно уперся передними лапами в рамку и стремится вылезти из нее. И вместе с тем его голова хорошо вписывается в интервал между его лапами, и это придает устойчивость всему изображению. Пушистая шерсть в ушах медведя передана таким же приемом, что и когти его лап. В небольших пределах бляшки достигнуто равновесие частей и обобщенность форм, и это придает изображению известную монументальность. Можно полагать, что в основе этой литой бронзовой пластинки лежит образец, вырезанный из цельного куска дерева.

На оборотной стороне бронзового зеркала, найденного в Сибири, представлена вереница идущих друг за другом лосей (стр. 15). Изящно нарисованные животные заполняют круглое поле. Для передачи каждой фигуры найден выразительный силуэт. Несколько завитков передают корпус и ветвистые рога зверя, парные линии — его длинные ноги. Все передано здесь более обобщенно и ритмично, чем в костяной пластинке древнего каменного века с изображением переходящего реку стада (I, стр. 43), и в этом отношении скифское изделие характеризует более высокую ступень художественного развития. Но мастер не стал сплетать все эти завитки в один узор, он не принес в жертву общему впечатлению частности, и потому глаз без труда различает характерный силуэт каждого зверя. Приходится удивляться тому, как метко и лаконично передан длинноногий лось с поднятой головой, вытянутой шеей и ветвистыми рогами.

Среди несметных художественных богатств Государственного Эрмитажа „скифское золото" — одно из самых драгоценных его сокровищ.

До сих пор неизвестно, каким образом скифское наследие стало доступно древнейшим славянским и русским мастерам: были ли это находки, которые извлекались ими из земли, или существовали передаточные звенья. Но историк замечает сходство многих памятников древнерусского искусства со скифскими древностями. Звериные мотивы изменили свой первоначальный смысл, изменились их формальные особенности, но на стенах владимирских соборов, на страницах древнерусских рукописей, в изделиях народного творчества встречаются

многие мотивы „скифского золота", вроде нападающего на зверя орла, свирепых грифонов, рукопашного боя или женских масок.

Со II века до н. э. в Европе появляются многочисленные кочевые племена, которые, быстро сменяя друг друга, оставляют некоторый след в области искусства.

Прежде всего появились сарматы, которые были родственны скифам. В своем искусстве сарматы многое заимствовали у скифов. В погребении начала нашей эры, найденном около Новочеркасска, в роскошной золотой диадеме странным образом сочетаются чисто скифские изображения зверей со скопированным с ка-

Зеркало. Скифские древности

кого-то греческого образца погрудным изображением богини. В целом сарматские изделия отличаются от скифских тем, что сцены борьбы животных в них носят особенно напряженный, мучительно жестокий характер. Фигуры зверей сплетаются в один клубок; в этом сплетении каждая из фигур лишается объемности (I, 177). Металлические бляшки сарматов плоскостны, формы не так обобщены, как у скифов, они измельчены параллельными нарезками. Сарматы обильно используют яркие вставки из голубой пасты и розовых кораллов, которые нередко сплошь покрывают их металлические бляшки. Вместе с тем в сарматских изделиях утрачивается то непосредственное отношение к природе, которым подкупают лучшие скифские работы (I, 176). Быть может, в этом отразился беспокойный характер их кочевой жизни, напряженность той борьбы, которую им приходилось вести, чтобы добывать себе обширные пастбища.

В одном отношении искусство сарматов знаменует шаг вперед. Наряду с изображениями отдельных животных здесь появляются сценки, в которых

участвуют несколько людей и животных. В одной эрмитажной золотой бляшке представлено, как охотник на скачущем коне, натянув поводья, преследует дикого кабана; на фоне виднеется развесистое дерево, с которого другой охотник стреляет в дичь. На другой пластинке (3) изображена более мирная сценка. Под развесистым деревом, на котором висит колчан, лежит отдыхающий охотник; рядом с ним сидит его жена; слуга в ожидании хозяев пасет двух коней. Сарматские пластинки с рельефами возникли независимо от жанровых сценок на греко-скифских изделиях Причерноморья (I, 92).

В начале нашей эры, после уничтожения скифской державы и греческих поселений Черноморского побережья, в тот период, который называют временем великого переселения народов, в Восточную Европу вторглись кочевые племена: аланы, готы, гунны, хазары, печенеги, тюрки. Быстрое появление и столь же быстрое исчезновение большинства этих кочевников мешало им создать культуру длительного и крупного исторического значения. Уже значительно позднее летописец по поводу одного из этих народов приводит вошедшее в поговорку выражение: „погибоша аки обри".

Наиболее заметный след оставили тюркские племена, которые начиная с VI века стали появляться на юге. Видимо, ими воздвигнуты были изваяния женщин и мужчин из белого песчаника, которые долгое время высились на погребальных холмах на юге России (57). Изваяния эти еще в XIII веке были замечены французским путешественником, направлявшимся в Золотую орду. На них обращали внимание и русские паломники в Царьград. Среди широких просторов степей эти фигуры на холмах должны были производить сильное впечатление прежде всего своими огромными размерами и белизной камня. Лица всех их были обращены навстречу восходящему солнцу. В большинстве случаев это были фигуры женщин. Нет оснований думать, что они изображали тех самых людей, которые погребены в холмах. Высказывалось предположение, что они изображают врагов умерших и что в силу магического действия изображений их присутствие должно было обеспечить вечный покой погребенным людям. Во всяком случае фигуры эти спокойны, лица их бесстрастны. В них нет и следа той напряженной борьбы, которой проникнуты скифские и особенно сарматские изделия. Как ни грубо они высечены из камня, в них выпукло и даже утрированно обрисованы формы тела, переданы подробности наряда, нашейные украшения и серьги. „Каменные бабы" — это древнейшая монументальная скульптура на территории нашей страны.

Начиная с середины I тысячелетия н. э. в Восточной Европе существовал народ, который византийские писатели называют антами. Современная историческая наука усматривает в них предков славян. Анты обрабатывали землю и жили родами. Уже в VI веке имущественное неравенство и выделение племенных князей говорят о начале разложения рода. Анты были одним из тех народов, которых византийцы считали „варварами", подчеркивая этим их непричастность к греко-римской культуре. Впрочем, византийский писатель VI века Прокопий, при

3. Отдыхающие охотники. Сарматская бляшка

всей своей неприязни к антам, должен был признать у них ряд примечательных свойств, и прежде всего выносливость и любовь к свободе. Анты были отважны в бою и добродушны и гостеприимны у себя дома. Византийца, привыкшего покорно сносить ярмо самодержавной власти императора, особенно поражало, что „их никак нельзя склонить к рабству". „Эти племена, славяне и анты, — говорит Прокопий, — не управляются одним человеком, но издревле живут в народоправстве, и потому у них счастье и несчастье в жизни считается делом общим". Относительно религиозных воззрений антов мы знаем, что владыкой всего мира они считали создателя молнии.

Сохранились памятники искусства, которые принято связывать с антами. На берегу Днестра, около села Буши, в каменистой отвесной скале, образующей подобие стены, высечен огромный рельеф (61). Изображена коленопреклоненная мужская фигура в коротких, облегающих ноги штанах. Поза мужчины и его сложенные руки выражают молитвенное состояние. Над ним на дереве сидит длиннохвостый петух. За ним на скале высится олень с ветвистыми рогами. Что означает это изображение человека рядом с птицей и зверем? На этот вопрос трудно ответить. Во всяком случае по сравнению и с сарматскими пластинками и с „каменными бабами" в Бушском рельефе сказался совсем иной круг понятий. В нем сделана попытка увековечить человека в тот торжественный момент, когда он, окруженный животными, поклоняется дереву, обращается за помощью к высшим силам, которым подчиняется все земное. В выполнении Бушского рельефа трудно обнаружить ясные следы какой-либо художественной традиции. Во всяком случае при всей грубости выполнения этому огромному изваянию с его обобщенными формами нельзя отказать в монументальной силе воздействия.

В селе Мартыновке, к югу от Киева, были обнаружены более поздние мелкие литые изделия, которые с иной стороны рисуют художественную культуру антов. Но и в них бросается в глаза, как далеко анты отошли от скифских традиций. В металлических бляшках из Мартыновки передаются быстро скачущие разъяренные кони с торчащими из пасти языками и зубами; гривы переданы схематично при помощи правильной формы золотого сегмента, исчерченного параллельными желобками (58). В очертаниях коней бросается в глаза нечто резкое и угловатое. Ради прочности литейщик не решился отделить одну ногу от другой и связал их перемычкой, мешающей общему впечатлению. Во всем этом нельзя не видеть отступления от передачи непосредственных впечатлений; такие отступления в то время находили себе место и в творчестве многих других народов. Но в отличие от кельтских, германских, ирландских изображений (I, стр. 301) в антских изделиях мало сложных, запутанных и причудливых сплетений и фантастических преувеличений. Очертания зверей сохраняют ясный силуэт.

Среди изделий Мартыновки обращают на себя внимание литые человеческие фигурки. Здесь можно видеть изображения мужчин в длинных подпоясанных рубахах с широкими окладистыми бородами и подстриженными в скобку волосами. Современному зрителю эти образы невольно напоминают тип русского крестья-

нина (как римские статуи пленных даков напомнили Репину волжских бурлаков). Но отдельных верно схваченных черт, конечно, совершенно недостаточно для того, чтобы можно было говорить о торжестве реализма в искусстве антов. К тому же, судя по скованности фигур, они служили предметом поклонения, как маленькие идолы.

Мы располагаем все еще слишком скудными сведениями о жизни древних славян до сложения у них государства. При раскопках в Старой Ладоге обнаружены были славянские поселения, восходящие к VII—VIII векам н. э., но до сих пор отсутствуют письменные источники, которые могли бы помочь истолкованию найденных здесь предметов. Имеются сведения о славянах у византийских писателей и арабских путешественников, но иноземцы подмечали главным образом внешние черты их быта и мало вникали в их образ мыслей. Отголоски древнеславянской культуры встречаются в памятниках русского народного творчества более позднего времени, но отсутствие достоверных первоисточников затрудняет определение степени сохранения или переработки в них старины. Во всяком случае за несколько веков, предшествовавших сложению самостоятельного государства славян, они прошли длинный путь исторического развития, выработали свои воззрения на мир, накопили свой опыт в искусстве, и потому, как ни слабо осведомлен историк об этом древнейшем прошлом славян, он не может не уделить ему внимания.

Славяне, эти исконные обитатели Восточной Европы, издавна занимались главным образом земледелием. Недаром в их курганах находят многочисленные серпы. Охота на зверей, которыми изобиловали леса, равно как и рыболовство, имела подсобное значение. Торговля велась в городах и селах, преимущественно поблизости от рек. Славяне жили родами, во главе каждого рода стоял старейший. Объединение родов намечалось не по признаку кровного родства, а по месту поселения. Дулебы раньше других образовали племенной союз — ядро будущего государства.

Судя по характеру погребений VIII—IX веков, одни из славян были богаче, другие беднее, и это говорит о начале классового разделения. В северных областях славянам приходилось постоянно выдерживать нападения соседних племен, и потому поселения их носили крепостной характер. Что же касается земель для обработки, то в те времена достаточно было сделать отметину на деревьях (как говорили впоследствии, поставить „знамя“), чтобы земля поступила в пользование земледельца. Хотя родовые связи между членами общины скреплял обычай кровной мести, каждый член ее сохранял самостоятельность в своей трудовой деятельности. Недаром еще позднее единицами хозяйственного измерения служили „дым“ и „рало“ (плуг). В течение ряда веков основную часть славян составляли свободные земледельцы. Многие обычаи, нравственные воззрения, которые сложились у них в период родового общинного строя, сохранялись и позднее, когда восторжествовало классовое разделение и связанное с ним угнетение высшими классами трудового крестьянства.

Славяне занимали обширные пространства Восточной Европы. Западные славяне, называемые вендами, венедами, жили у берегов Балтийского моря и в Восточной Пруссии; часть западных славян — на месте современной Чехии и Польши; южные славяне — на территории Югославии вплоть до Адриатического моря. Восточные славяне сосредоточены были в Приднепровье, в Приильменье и в Прикарпатье. Судя по скудным остаткам памятников древних славян, каждая из ветвей имела свои черты художественной культуры. В области западных славян найдены были архитектурные памятники языческого культа. В Далмации часто встречается декоративная скульптура с плетеным орнаментом. В Болгарии — рельефные изображения всадника. Восточные славяне наиболее полно проявили себя в ювелирном мастерстве. Общность между отдельными ветвями славян проявлялась не только в языке, но и в художественном производстве. В частности, у всех у них вошло в обычай производство глиняных горшков, сходных по форме и по орнаментации.

В эпоху первобытно-общинного строя еще не испытавший классового гнета славянин-земледелец сильнее всего чувствовал над собой власть природы, с которой ему приходилось вести тяжелую, упорную борьбу. Вот почему в мировоззрении и в творчестве древних славян природа занимает такое значительное место. Природа Восточной Европы не отличалась большим разнообразием: бесконечные дремучие леса — на севере, бесконечные степи — на юге. Эта природа не была жестокой к человеку, но требовала от него упорного, настойчивого труда. В лесах и реках в изобилии водились звери, птицы и рыбы; земля при условии трудолюбивой ее обработки рождала хлеб, в недрах ее таились ценные ископаемые. Впрочем, используя уже тогда некоторые блага природы, древний славянин имел о ней еще довольно фантастические представления. Не будучи в состоянии ее понять, он приписывал ей таинственную силу. Не будучи в состоянии ее покорить, он готов был сам поклоняться различным ее проявлениям.

Древние славяне почитали быстрые, глубокие реки, которыми была богата их страна. Недаром отголоски этого поклонения звучат и в более позднее время в русской поэзии: Ярославна молит о помощи Днепр, называя его Славутичем; в более поздней былине Михайло Потык окликает Дунай Ивановича; в народных сказаниях реки, как живые, заговаривают с героями. Древние славяне поклонялись огромным горам и камням. Недаром судьба древнерусских богатырей, в частности Святогора, ставилась в таинственную связь с каменными горами. Память о поклонении камням сохранялась и в более позднее время: в Переславле-Залесском существовало предание, будто в одном из огромных камней заключена демонская сила.

Славян привлекали старые, огромные деревья, особенно раскидистые, густолиственные дубы. На Днепре существовал остров, на котором славяне поклонялись, как святыне, могучему дубу. Дубу поклонялись и западные славяне в Щетине. Береза занимала в весенних обрядах особое место: в народных семицких песнях до недавнего времени девушки обращались к ней: „Гей ты, березка, седая, кудрявая, в поле на долине стояла, мы тебя обрубили, мы тебя

сгубили, сгуби и ты мужа". Деревья как предмет поклонения и в более позднее время изображались в народных вышивках (205). Но наиболее сильное впечатление производили на славян солнце, гром и молния. Не довольствуясь обоготворением сил природы, славяне населяли леса и поля, реки и холмы фантастическими существами; таковы вилы — женщины, живущие в горах и на облаках, берегини — женщины с рыбьими хвостами, русалки, упыри и всевозможные страшные своей изменчивостью и неуловимостью оборотни.

Эта первая ступень в развитии древних славян имела много общего с тем, что происходило у других народов. Уже киевский летописец, понимая общность культурного развития народов, отмечал, что его предки, славяне, поклонялись „озерам и кладезям... якоже и прочии погании".

Еще сто лет тому назад выдающийся русский ученый А. Н. Афанасьев пытался обрисовать основные черты мировоззрения древних славян. Опираясь на подлинные старинные источники, но не пренебрегая вместе с тем и позднейшими отголосками древних воззрений в народной словесности, он из разрозненных, отрывочных данных стремился воссоздать образ мира, каким его представляли древние славяне. Там, где не хватало эрудиции ученого, ему помогало чутье художника. Славяне почитали прежде всего солнце, считал Афанасьев, для них оно было и оком дня и подобием божественного ока; как живое существо, оно засыпает осенью; по форме оно похоже на золотой щит и на колесо небесной колесницы; золотые лучи рассыпаются вокруг солнца, как золотые кудри вокруг головы человека. Афанасьев угадывал в воззрениях древних славян на природу зерна подлинной поэзии, которые пышным цветом расцвели в позднейшем творчестве русского и других славянских народов. Впрочем, в своем стремлении понять мировоззрение древних славян как поэтическое целое он недооценивал того, что оно содержало всего лишь зерна поэзии, что в нем преобладала еще первобытная мифология.

Фантазия уводила древних славян за пределы действительности, в область сказочного вымысла. Однако этот фантастический, сказочный элемент в их художественном творчестве не исключал живой наблюдательности. По определению А. М. Горького, в народных сказках „поучительна выдумка — изумительная способность нашей мысли заглядывать далеко вперед факта". Как ни фантастичны все эти попытки древних славян увидеть в дереве подобие живого существа, в горах — окаменевших героев, в солнце — око небесного владыки, в основе такого отношения к природе лежало стремление понять живую связь между явлениями. В самом изобилии в славянской поэзии различных сравнений заключено было ощущение подвижности, изменчивости мира. Вот почему уже на первых ступенях своего развития древние славяне способны были создать искусство, подкупающее поэтической правдой.

Творчество славян отличалось уже в то время вполне самобытным характером. Правда, в их поверьях многое напоминает поверья других народов, а в их изделиях можно обнаружить традиции „звериного стиля" скифов. В этих изделиях встречаются образы, вроде „собаки-птицы", проникшие в Европу из Ирана, и орнаментальные плетенки, имевшие много общего с плетенками,

широко распространенными в I тысячелетии по всей Европе. Но не эти, обусловленные культурными связями восточных славян, мотивы определяют основные черты их искусства. Оно вырастает из условий народной жизни, несет на себе отпечаток самобытности, и потому художественные произведения древних славян почти всегда можно отличить от современных им произведений других племен и народов.

Нам меньше всего известно об архитектуре древних славян. В сущности, не сохранилось полностью ни одной их постройки. Мы знаем лишь по раскопкам, что поселения славян, так называемые городища, устраивались на высоком месте, часто в излучине рек. Они окружались высокими валами или бревенчатыми стенами. Древнейшие поселения несут отпечаток патриархального быта, сильных еще родовых связей. В центре поселения высилось наибольшее здание с очагом посередине, ряд построек, расположенных вокруг него, обслуживал всю общину. Позднее, на юге раньше, чем на севере, поселения стали менее скученными, каждая семья имела свою избу со службами. На севере избы рубились из дерева, на юге преобладали полуземлянки, построенные из прутьев и обмазанные глиной. К этим скудным данным раскопок можно добавить рассказы арабских путешественников. Они обратили внимание на дома, которые наполовину уходили в землю и кровлями своими высоко поднимались над ней. „Совсем как у христианских храмов", — замечает по этому поводу один автор.

Сохранились многочисленные погребальные холмы, которые славяне насыпали над могилами умерших. По мере того как в родовом обществе начали намечаться классы, это стало отражаться и в погребениях: холмы над простыми людьми не превышали высоты двух метров; холмы над знатными достигали десяти метров высоты. На вершинах холмов, иногда выложенных кирпичом, устраивались поминальные тризны. Курганы эти имели памятное значение. Славяне выражали в них не столько свою привязанность к умершим, сколько страх перед ними, желание их задобрить. Рядом с князьями в могилах хоронили их рабов и рабынь и клали их оружие. Могилы устраивались наподобие жилья. Насыпные курганы над погребениями должны были производить впечатление естественных холмов. Созданное человеком сооружение не противопоставлялось природе. Курганы-холмы выглядели так, будто „мать сыра земля" вздыбилась, чтобы отметить место погребения умерших. Сами умершие как бы отождествлялись с этими холмами. Отголоски подобных взглядов на близость человека к природе, на его зависимость от „матери сырой земли" сохранились и в сказании о Святогоре, который в земле „угряз", и в сказании о гибели богатырей, которые превратились в каменные горы.

Воззрения славян на природу дают о себе знать и в произведениях художественного ремесла, сохранившихся до наших дней. Они позволяют нам ближе всего подойти к пониманию древнейшего художественного творчества славян. В их достоверности и подлинности нет сомнения. Мы опираемся здесь не на

сомнительные свидетельства очевидцев, а на скудные, но подлинные памятники, в полной неприкосновенности добытые из-под земли стараниями наших археологов.

Художественное ремесло у древних славян было развито начиная с древнейших времен. Оно имело самое широкое распространение по всей стране. Техника ремесла достигла высокого уровня. Славяне изготовляли посуду на гончарном круге. На своих изделиях мастера ставили клейма, и это говорит о том, что производство их не было обезличенным. Они широко использовали литье из различных металлов в глиняных матрицах, знали технику филиграни, применяли черновую наводку, гравировку, разного рода эмаль, вытачивали пряслица из шифера, которыми женщины пользовались при прядении.

Значительная часть древнеславянских изделий художественного ремесла служила предметами украшения. Древнейшее искусство славян служило прежде всего украшению внешнего облика человека. В этом отношении славянское искусство существенно не отличалось от того, что мы находим в то время и у многих других народов Европы. Перед тем как положить умершего в могилу, славяне считали необходимым надеть на него все те украшения, которыми он владел при жизни. Благодаря этому можно составить себе представление об излюбленных формах украшений каждого из славянских племен. В Киеве часто встречаются серьги с тремя богато украшенными филигранью бусинами, в могилах древлян на Волыни находят огромное количество богатых височных колец в виде перстней, в могилах древлян в Полесье височные кольца украшены бусами с крупной зернью, у северян в Черниговщине эти кольца имеют спиральную форму, наконец, в Вятской пятине распространены были височные кольца из проволоки, расплющенной в нескольких местах, в виде ромбов.

Нужно представить себе внешний облик славян по описанию современников, чтобы оценить, какую роль играли эти украшения. „Я видел руссов, — говорит Ибн-Фадлан, — когда они пришли со своими товарами и расположились на Волге. Я не видел людей более совершенных по телосложению, — как будто это были пальмовые деревья. Они рыжи, не надевают ни курток, ни кафтанов, но мужчины носят плащи, которыми закрывают один бок, а одну руку выпускают из-под него". Женщины носили шейные витые гривны, тяжелые металлические цепи, число которых возрастало по мере того, как богатели их мужья. Их зеленые бусы были выделаны из глины; на руках у них были браслеты из разноцветных стекляшек. К вискам они привешивали височные кольца в форме буквы S или так называемые колты — приплюснутые золотые мешочки с бусинами по краю, по восточному обычаю наполненные благоуханиями (62). Нередко привешенные к вискам металлические подвески в форме птиц снабжались бьющимися друг о друга кольцами, которые звенели на ходу (подобного рода „шумящие подвески" особенно распространены были среди мордвы). Браслеты, кольца, подвески и другие подобные им предметы надевались прежде всего для того, чтобы отвратить ими от себя злую силу. Но вместе с тем ценность и тяжесть металла, который шел на украшения, благоухание, которое от них

исходило, шум, который они производили, — все это выражало стремление человека придать своему облику больше значительности. Впрочем, это не исключает того, что славянские изделия, в особенности металлические жгуты и перевитые гривны, отличались благородной простотой форм подлинных произведений искусства.

В украшении многих предметов художественного ремесла древних славян участвовали и изобразительные мотивы. В воззрениях древних славян прочно укоренилось представление о таинственной близости между женщиной и птицей. „Облачные девы" способны превратиться в голубя, в утку, в гуся и особенно в лебедя. Русалок узнают по лебединым лапам, вилы оборачиваются лебедями. Впоследствии в „Слове о полку Игореве" дева Обида, вступая в землю Троянскую, всплеснула на синем море лебедиными крыльями. В былине о Михайле Потыке юный богатырь увидел лебедь, но она, совсем как позднее у Пушкина в „Сказке о царе Салтане", обернулась красной девицей. Этот круг представлений сказался в том образе, который лежит в основе славянской фибулы VII века, найденной в селе Зенькове, Полтавской области (59).

Рассматривать этот предмет как простое изображение какого-то живого существа значит не понять его своеобразного поэтического смысла. Мастер пытался передать здесь в одном изображении свое представление о тех таинственных оборотнях, которыми, по его понятиям, изобилует природа. По обе стороны от главной перемычки застежки представлены две фронтальные, обращенные ногами друг к другу фигуры: ясно видны очертания их голов, глаза, тонкие шеи, руки, ноги и туловища. Но стоит повернуть застежку, и мы заметим, что руки и ноги превращаются в птичьи головы, на каждой птичьей голове имеется по клюву и глазу, эти головы поставлены на откинутых назад шеях, которые переходят в птичьи туловища. Для большей прочности головы птиц соединены друг с другом перемычками, не имеющими изобразительного смысла. На головах женщин расположены кружки, похожие на глаза, по бокам от шеи одной женщины также имеются два отверстия, что несколько затемняет изобразительный смысл этой фигуры. Вся застежка образует странное сцепление разнородных изобразительных мотивов, подобие фантастического существа, которому невозможно найти прообраз в реальной действительности.

Все это не исключает того, что застежка эта отличается выразительностью своего силуэта. Каждая выгнутость уравновешивается в ней вогнутостью, интервалы ритмичны и в силу этого обладают не меньшей силой воздействия, чем силуэт всего предмета. По сравнению с неуклюже нелепыми зверями Мартыновки (ср. 58) зеньковская застежка производит впечатление более зрелого, законченного, почти монументального произведения. Сохранились варианты подобного рода изображений, из чего можно заключить о приверженности славян к этим мотивам. Фантастические фибулы встречаются и среди кельтских и древнегерманских древностей. Но славянскую работу с ними не спутать. Там все формы более раздроблены и измельчены; изобразительные мотивы так причудливо переплетаются, что почти не поддаются извлечению из узора (I, стр. 303). В славянских изделиях формы обычно обобщены и ясны по своему

Бронзовая застежка. Из Гнездовского могильника

силуэту. Этому характеру древнеславянского искусства соответствует то, что устрашающие чудовищно-фантастические образы занимают в славянской мифологии скромное место.

Среди предметов, находимых в восточно-славянских погребениях конца I тысячелетия н. э., нередко встречаются изображения оборотней. Особенно много предметов художественного ремесла извлечено из курганов села Гнездово, Смоленской области, где в старину обитали кривичи. На одной бляшке мы видим голову филина с ушами и глазами, странно напоминающими человеческие. В другой застежке представлена человеческая голова в головном уборе с ясно обрисованными чертами лица и большими глазами (стр. 24). К ней как бы подкрадывается змея, хвост которой образует завиток в виде восьмерки. Благодаря завиткам головного убора и заостренности головы книзу она сливается со змеей. Перед нами разумное человеческое существо, наделенное змеиной изворотливостью, — подобие тех оборотней, которыми изобилует древнейшая поэзия славян.

Нужно сравнить эту бляшку из Гнездова со значительно более ранней скифской золотой бляшкой из Полтавщины (стр. 25), чтобы заметить в этих двух произведениях художественного ремесла черты двух глубоко различных пониманий художественного образа. В сущности, и в Полтавской пластинке мы имеем изображение человеческой маски; в ней представлена женская голова с расчесанными на пробор волосами. Но смысл этого изображения совсем иной. То художественное направление, которое нашло себе выражение в изделиях вроде гнездовской бляшки, вело к слиянию человеческой фигуры с причудливым сплетением линий узора, к подчинению образа человека стихии природы. Второе направление вело к поискам человеческого идеала и утверждало понимание человека как разумного существа, противостоящего стихии. Хотя и в скифской бляшке живой человеческий образ подчинен отвлеченно-геометрическому началу, но на этот раз побеждает не извилистое и неуловимое плетение линий, а ясный, спокойный и замкнутый контур — овал, круг — мотивы, которые и в дальнейшем любили русские художники. Первое направление в древнеславянском искусстве сближало его с раннесредневековым искусством Западной и Северной Европы, но оно не оставило на Руси глубокого следа. Второе направление, в которое через посредство скифов вошли традиции античной классики, оказалось более плодотворным, особенно после возникновения у славян государства и развития монументальных форм искусства.

В бляшке из Белогорской пустыни, Курской области, представлены два хищных, похожих на шакалов зверя, с вытянутыми головами, обращенными друг к другу. Если смотреть на бляшку сбоку, можно подумать, будто это живой зверь смотрит

на свое отражение в воде. Но стоит повернуть бляшку, и мы заметим на земле, по которой ступает зверь, человеческую голову, под ней подобие второй головы, и тогда ноги зверей начинают восприниматься как руки и ноги странного человекоподобного существа (стр. 26). Вряд ли в основе этого изображения лежит сюжет сказания о человеке в плену у животных, наподобие Даниила во рву львином (ср. I, 185). Но несомненно, что и на этот раз мастер добился большой выразительности путем слияния фигуры человека и зверя. Вся застежка воспринимается как единое целое, даже интервалы между ногами животных носят ритмичный характер.

Золотая бляшка. Из Полтавщины

В приведенных изделиях славян трудно усмотреть последовательность исторического развития. Что же касается так называемых турьих рогов из кургана Черная могила в Чернигове, то они, несомненно, характеризуют наивысшую ступень в развитии древнеславянского искусства (стр. 27). Они относятся уже к X веку, ко времени после сложения государства и возникновения княжеской власти. Турьи рога представляют собой парадную посуду, быть может, связанную с поминальным обрядом. В рельефе, украшающем края одного из черниговских турьих рогов, живо отразились древнейшие славянские воззрения и художественные вкусы.

На одной стороне рога представлена пара чудовищ, соединенных между собой пальметкой. Эти крылатые чудовища превосходят все остальные своими размерами. По правую сторону от них расположен зверь с высунутым длинным языком, рядом с ним — громадный петух. По другую сторону от чудовищ виднеются птица, два зайца и два сцепившихся клубком зверя меньшего размера. На противоположной стороне рога изображены две маленькие бегущие человеческие фигурки с луками в руках.

Высказывалось предположение, что на турьем роге представлена охота; называли сказочные сюжеты в качестве отдаленного прототипа изображения. Действительно, здесь впервые в истории славянского искусства представлены не обособленные фигуры животных и людей, а сделана попытка связать их друг с другом. Впрочем, не следует забывать и того, что растянутый по круглому ободу рельеф никогда не воспринимался так, как на нашем рисунке, то есть весь сразу. Фигуры расположены в нем либо разрозненно, либо попарно, строго симметрично, как это было в белогорской бляшке со зверями (ср. стр. 26). Понятия о фризовом развитии действия, о движении и о последовательности событий, видимо, еще не существовало. При всем том мастеру турьего рога удалось передать в рельефе то представление о нераздельном единстве мира животных, птиц и растений и о зависимости человека от природы, которое дает о себе знать и в древнеславянской поэзии. В рельефах турьего рога это сказалось в том, что фигуры людей несоразмерно малы в сравнении с огромным петухом и зверями, и в том, что растительный орнамент на верхних бляшках растянут по всему рельефу, наконец, и в том, что хвосты зверей и птиц расцветают пальметками и образуют переплетающиеся орнаментальные жгуты. Впрочем, в задачи мастера

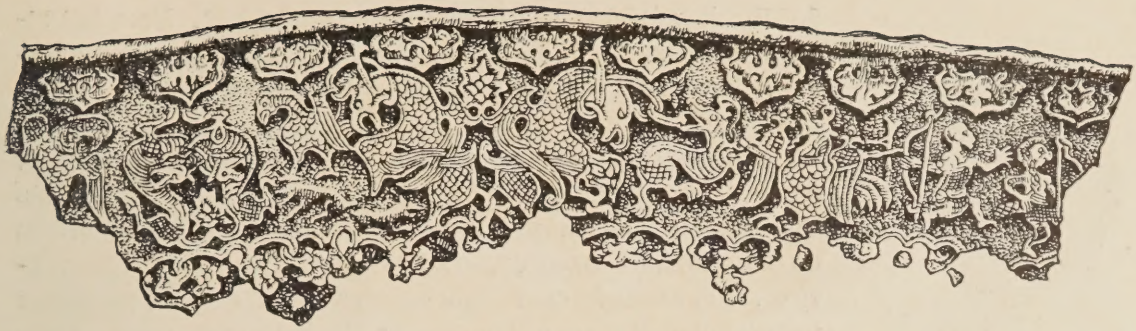
Бляшка.
Из Курской области

не входило полностью растворить фигуры в орнаменте. Недаром серебряные фигуры резко выделяются на золотом фоне, покрытом мелкими точками, а контуры их подчеркнуты чернью. В целом турьи рога свидетельствуют о значительных успехах в развитии славянского художественного ремесла X века.

Византийцы откровенно признавались, что опасаются объединения славянских племен: они понимали, что это объединение сделает славян непобедимой силой. Племенные союзы существовали у славян уже в VI веке. В IX веке в Восточной Европе складывается огромное Русское государство, центром которого был Киев. Как и у других народов, государство возникло у славян на основе распада общинно-родового строя и классового расслоения общества. Свободные крестьяне-общинники постепенно закрепощались. Каждый год князья в сопровождении дружин отправлялись в города и села для сбора дани, главным образом в виде пушнины.

С упрочением власти киевских князей они много забот положили на расширение своих владений и укрепление их рубежей. Борьба с такой могучей державой Восточной Европы, как Византия, продолжалась в течение первого века существования древнерусского государства. Киевские князья со своей дружиной неоднократно ставили византийских императоров в трудное положение и даже грозили их самостоятельности. Одновременно с этим шло укрепление славян на Дунае; на востоке был нанесен удар Хазарскому царству, на юге закреплено было положение в Тмутаракани, на севере, вокруг Новгорода, славяне оттесняли финские племена. Торговая артерия, которая связывала скандинавские страны с владычицей морей, Византией, оказалась под властью киевских князей.

С развитием классового строя и установлением княжеской власти, с ростом городов и укреплением международного положения Руси изменился характер архитектуры славян. Правда, сельское население Киевской Руси жило и теперь в небольших избах. На севере их строили из дерева, причем каждый дом делился



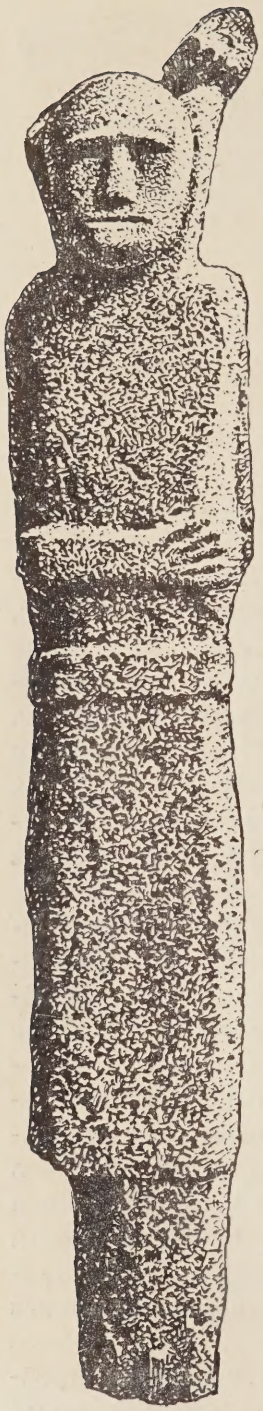
Рельеф турьего рога. Из Черной могилы

на три части: холодную клеть, сени и теплую избу, — деление, которое в условиях сурового северного климата стало традиционным в русской жилой архитектуре. На юге преобладали постройки типа полуземлянок, в которых историки видят прообразы украинских мазанок.

Новым было то, что в городах стали возводить княжеские терема. Сохранились сведения, что терема эти состояли из клетей и высокой башни — повалуши, которая заметно поднималась над крышами домов подданных князя. При входе в терем посетитель прежде всего вступал в его просторные сени. Для торжественных приемов, советов с дружиной и пиршеств, которые часто устраивали князья, существовали просторные гридницы. Здесь высился трон, на котором восседал князь, когда к нему приводили иностранных послов. Из этих скудных сведений можно сделать вывод, что новые условия жизни поставили перед архитектурой новые задачи: она должна была приобрести характер торжественной представительности.

С утверждением государства более четкие очертания приобрели мифологические представления. Почитание природы, силы которой прежде воспринимались славянами в нерасчлененном единстве, стало складываться в более стройную мифологическую систему. Правда, славяне не пошли так далеко, как древние греки или римляне в очеловечивании своих богов, но все же теперь ясно определяется состав славянского пантеона. Во главе его стоял издавна почитавшийся славянами бог грозы и молнии, бог-воитель Перун. Воздавая ему особенные почести и сосредоточив вокруг него племенных богов, киевский князь видел в этом средство укрепления государственного единства. Рядом с Перуном стоял Велес, бог скота. Заключая свои договоры с византийцами, киевские князья клялись именами этих двух богов. Наряду с Перуном и Велесом бог ветра Стрибог, бог неба Сварог, бог солнца Даждьбог составили сонм богов, почитавшихся в древнерусском государстве.

Почитание богов и служение им не вылилось в Киевской Руси в форму стройного культа. Здесь не существовало даже особой касты жрецов, как у западных славян (полабов). Тем не менее есть основания предполагать, что и в древнерусском государстве строили здания, предназначенные для служения языческим



Славянский идол.
Из Гольцгерлингера

богам. Летописцы называют их „капищами". Уже значительно позднее в летописи упоминается чудский кудесник, который встретил посланников князя „на порозе храмины".

Остатки языческих капищ были откопаны в Киеве, близ Десятинной церкви, и на Благовещенской горе, близ Вщижа. Но они слишком незначительны для того, чтобы по ним можно было судить об этой культовой архитектуре. Косвенный свет бросают на этот вопрос раскопки на острове Рюген в Арконе на Балтийском море. Храм стоял на высоком месте, на откосе горы над самым морем, и подплывающим к берегу был виден издалека. Он имел в плане квадратную форму. В центре его находились четыре столба. Возможно, что эти четыре столба служили подпорами кровли, как в древнегреческом мегароне (I, стр. 111). Учитывая, что в храме стояло изваяние четырехликого божества, можно думать, что архитектура подчеркивала четыре направления, к которым были обращены четыре лица идола Святовита. Старинный писатель Саксон Грамматик называет его „произведением изящнейшим" (opus elegantissimum). Другой автор, Герборд, в своем описании храма западных славян в Щетине рассказывает о том, что внутренние и наружные стены его были густо покрыты раскрашенными изваяниями зверей и птиц („скульптуры, выступающие из стен"). Самое изобилие этих изображений должно было производить сильное впечатление. Один арабский писатель в своем описании храма восточных славян говорит об его роскошном убранстве, но описание это носит настолько сказочный, фантастический характер, что не может служить надежным источником. Вероятно, таких пышных по убранству храмов, как у западных славян, у восточных не существовало. Во многих случаях они ограничивались священной оградой (требищем), в пределах которой и поклонялись изваяниям своих богов.

Описание арабского путешественника Ибн-Фадлана дает некоторое представление о формах славянского культа. Он неоднократно наблюдал, как к волжской пристани, где происходила торговля, прибывали суда русских купцов. Обычно купец выходил на берег с хлебом, мясом, молоком, луком и медом, подходил к высокому деревянному столбу с подобием человеческого лица на нем и простирался перед ним: „Господине, — говорил он, — я прибыл издалека, со мною девушки и соболя", и, пере-

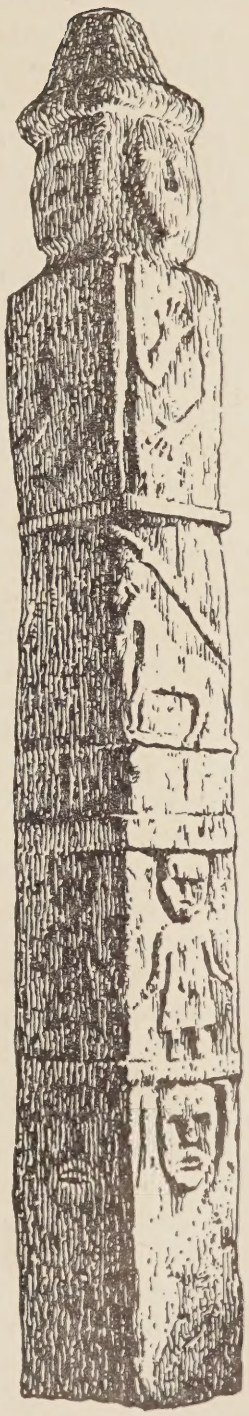
числяя все товары, привезенные с собой, он умолял идола, чтобы тот доставил ему купца с диргемами. Если идол не внимал его мольбам и просьба его оставалась не удовлетворенной, он приносил новые дары. Если и это не помогало, он одаривал других идолов до тех пор, пока его желание не исполнялось. Если торговая сделка оказывалась удачной, он приносил мясо заколотых жертвенных животных и вешал на столбах перед идолом. С наступлением ночи к этим идолам пробирались собаки и поедали мясо. Между тем купец усматривал в этом хорошее предзнаменование: „Мой господин, — говорил он в таком случае, — соблаговолил ко мне и съел мой дар".

Летопись рассказывает о том, что киевский князь Владимир до своего крещения был ревностным язычником. Его усердием Киев и другие города украсились каменными идолами Перуна и Велеса. Может быть, летописцу хотелось оттенить рассказом о сооружении Владимиром идолов христианское благочестие крестившегося князя. Путем приведения славянского языческого культа к единообразию Владимир пытался упрочить свое единовластие.

Перун был поставлен Владимиром в Киеве за пределами княжеского двора. Другое изваяние Перуна стояло над Волховом в Новгороде. Относительно киевского Перуна известно, что туловище его было изваяно из дерева, голова серебряная, усы золотые. Повидимому, остальные кумиры были целиком деревянными. „Боги ваши дерево есть", — говорили позднее христиане язычникам. Поэтому такое сильное впечатление произвело на летописца применение серебра и золота в киевском Перуне. Поскольку в летописи речь идет лишь о золотых усах Перуна, можно предполагать, что он был безбородым.

Что касается новгородского Перуна, то летопись сообщает, что после того как его сбросили в Волхов, прогневанный бог пригрозил людям своей палицей: „вверже палицу на мост", — говорит летописец. Видимо, атрибутом этого славянского бога, символом его власти над людьми и над миром была палица, которую он будто бы пустил в ход, когда новгородцы, подстрекаемые христианскими проповедниками, свергли древнего бога в быстрые воды Волхова.

В летописи упоминается еще каменное изваяние Велеса в Ростове. Больше всего идолов сохранилось в местах, где в древности жили западные славяне. Это — вытесанные из камня столбы с едва намеченными очертаниями рук. Плоские туловища идолов увенчаны головами с грубо обозна-



Збручский идол

ченными чертами лица. В одном изваянии из Гольцгерлингера обращает на себя внимание напряженное, гневное выражение глаз (стр. 28). Такие боги должны были казаться людям суровыми владыками, вроде новгородского Перуна с палицей в руках. По сравнению с мелкими изделиями славянского художественного ремесла (ср. стр. 24) это искусство достигает монументальной силы воздействия. Напряженностью своего выражения эти идолы превосходят „каменных баб", в которых главное внимание уделялось не лицу, а передаче богатого наряда.

Найденный сто лет тому назад в реке Збруч, каменный идол свидетельствует о попытке передать в каменном изваянии сложную систему мифологических представлений (стр. 29). Четырехгранный высокий столб увенчивает четырехликая голова бога. Его княжеская шапка недвусмысленно указывает на то, что представления о земной власти переносились на мир богов. Туловище бога составляет верхний ярус. За ним изображен его боевой конь и оружие. Ниже со всех четырех сторон стоят четыре фигуры, которые протягивают друг другу руки, словно ведут вокруг столба хоровод. Еще ниже изображены, видимо, существа подземного царства: видны одни головы этих существ и поднятые кверху руки; они подобны атлантам и кариатидам, которые несут на себе весь мир.

Как ни неуклюж характер выполнения этого каменного идола, в котором многое указывает на его происхождение из деревянного столба, он знаменует новую ступень в развитии славянского искусства. Образ человекоподобного божества сочетается здесь с попыткой передать в камне представление об устройстве мира. Все это говорит о том, что религия славян развивалась от фантастического отражения сил природы к отражению некоторых общественных отношений. Это был тот путь развития, который, по определению, данному Энгельсом в „Анти-Дюринге", являлся закономерным для многих народов. В своем самостоятельном развитии древнеславянское искусство подошло вплотную к тем задачам, которые оно стало разрешать уже после принятия христианства.

Сохранились идолы восточных славян. Каменный идол в войлочной шапке, надвинутой на уши, был найден в озере Ильмене (Новгород, Исторический музей). В селе Акулино, Московской области, было обнаружено другое каменное изваяние (60). Выполнение его очень несложно, грубо и неумело. Тяжелый подбородок и близко посаженные глаза придают уродливой голове женщины выражение напряженности. Лицо совершенно плоское, но выпуклость носа подчеркнута выемкой на щеках. Акулинское изваяние относится, видимо, к более позднему времени, чем Збручский идол.

В языческом искусстве древних славян сказалась потребность в больших, величественных образах. Но это величественное неизменно приобретало черты чего-то нечеловеческого, устрашающего. Память об этих древнеславянских образах сохранилась в народной поэзии. Светлым образам богатырей земли русской в наших былинах противопоставляется идолище поганый: „росту он две сажени печатных и в ширину — сажень печатная, голова что люто похалище, глазища что пивные чашища". В древних заговорах люди испрашивают себе „сердце каменное, главу железную, нос медный, очи царские, язык золо-

той", будто прообразом им служил тот самый Перун, которого Владимир водрузил на Киевском холме.

Одновременно с идолопоклонством у славян издавна существовал обычай убивать при погребении князей их жен и рабов. Свидетель погребения русского князя, во время которого в загробный мир вслед за ним должны были отправиться и его жены и рабыни, арабский путешественник Ибн-Даста заметил нерешительность одной девушки, видимо не желавшей отдать свою молодую жизнь во исполнение жестокого обряда. Спустя век после сложения Русского государства этим бесчеловечным языческим обычаям и обрядам и вместе с ними и всему языческому искусству пришел конец.

Богиня среди всадников. Доска для набойки

Развитие Русского государства, занявшего почетное место среди других государств Европы и Азии, послужило основанием для того, чтобы деятельный, энергичный человек стал приобретать в жизни все больший удельный вес. Историк Киевской Руси Б. Д. Греков называет это время „героическим периодом". В свою очередь и искусство начинало уделять больше внимания деяниям человека. В русской словесности того времени рассказы о богах и о темных силах занимают скромное место, зато в ней выдвигаются на первый план исторические предания о славных делах народных героев.

Уже значительно позднее, когда киевские монахи стали собирать сведения и предания для создания истории Русского государства, они бережно внесли в свои записи слышанные из уст народа песни об его героях. Отрывки народных песен, как яркие самоцветы, украшают наши древнейшие летописи. Без всякого ложного пафоса, самыми простыми словами в них рассказывается о том, как один из русских вождей велел своим воинам поставить корабли на колеса в расчете на то, что ветер надует паруса, наведет страх на врагов и склонит их к покорности. Говорится о том, как волхвом было предсказано князю, что он погибнет от любимого коня, как князь разлучился с конем, но

после смерти его явился на место, где лежали его кости, и посмеялся над незадачливым предсказателем, но тут же погиб, ужаленный змеей, которая выползла из конского черепа. Рассказывается и о том, как другой князь погиб потому, что, собрав богатую дань, не удовольствовался ею и, отослав часть дружины, вернулся добирать еще, и как эта жадность вывела людей из терпения и они убили его. В легендах говорится и о мстительности княгини, которая всякими посулами завлекла к себе врагов своего мужа, напоила их пьяными и закопала живыми в землю. С особенным восхищением воспевается князь, который ходил легко, как барс, в походах не возил с собой котлов, не варил мяса, но, тонко нарезав его, пек на угольях, спал не в шатрах, но подложив себе под голову седло, воин, который никогда не нападал на врагов врасплох, но предупреждал их: „Иду на вас походом", и все же всегда выходил победителем, пока враги не подстерегли и не убили его внезапно и не сделали из его черепа чашу.

Историк не может относиться с полным доверием к этим легендам. В них много поэтического вымысла и сказочных преувеличений. Но важно было то, что когда для поднятия авторитета киевских князей певцы стали прославлять их предков, в этих предках восхвалялась не сверхъестественная сила, не колдовские чары, а прежде всего человеческие черты: энергия, мужество, смелость, находчивость, боевая доблесть, простота в обращении с приближенными.

Народные песни о древнеславянских героях — самое поэтическое из того, что осталось от этого далекого прошлого. Быть может, о них вспоминал певец „Слова о полку Игореве", называя легендарного русского поэта Бояна „соловьем древнего времени". Уже значительно позднее незамысловатый рассказ летописи о киевском князе и его боевом коне ожил в знаменитой балладе Пушкина „Песнь о вещем Олеге".

Славянские древности были до недавнего времени почти неизвестны. Историю русского искусства принято было начинать с XI века. Благодаря успехам археологии начинает вырисовываться яркая картина развития самобытной славянской культуры докиевского периода. Правда, многое остается и до сих пор нам неясным. После принятия христианства духовенство и сторонники нового учения приложили немало усилий к тому, чтобы уничтожить почитание языческих богов, которых они именовали „черными", намекая на их связь с чертовщиной.

Для того чтобы дать историческое объяснение искусству древней Руси последующего времени, нельзя не обратить внимания на то, что имело место еще задолго до образования древнерусского государства. Славяне проходили тот же путь развития, что и другие народы Европы, которые на развалинах рабовладельческого общества создавали новые, феодальные государства и новую, средневековую культуру. Но это сходство не исключает существенных различий. Славяне не знали развитого рабовладельческого строя; феодальный строй стал складываться у них в период распада общинно-родовых отношений. Для

древнерусской культуры особенно большое значение имело то, что период, когда государство опиралось на язычество, был у нас сравнительно непродолжительным. Славянская мифология сохранила в силу этого характер „религии природы" и не облечена была в форму стройной догматической системы. Это в свою очередь облегчило древним славянам преодоление многих пережитков язычества, когда они в X—XI веках приступили к созданию своей художественной культуры на новой основе.

Впрочем, традиции древнейшего славянского художественного творчества не пропали даром. Многие из них уцелели вплоть до XIX века. В прикладном, бытовом искусстве, на которое не простиралась власть церкви, языческие мотивы просуществовали чуть ли не тысячелетие. В крестьянской народной резьбе можно найти образы женщин с туловищем рыбы, в славянской поэзии называвшихся берегинями. Во владимиро-суздальской скульптуре XII—XIII веков на каждом шагу можно видеть следы этих старинных представлений и художественных образов. В Новгороде XII—XIV веков даже в церковных книгах, среди плетенок орнамента, встречаются фантастические изображения животных и людей, которые кажутся прямо заимствованными из прикладного искусства X века (стр. 24, ср. стр. 133). В русских вышивках и набойках XVIII—XIX веков неоднократно изображается женщина с двумя всадниками по бокам от нее; археологи усматривают в ней „великую богиню" с Перуном и Стрибогом (стр. 31). Встречаются и изображения зданий, которые восходят к древним капищам. Не отдавая себе в этом отчета, народные резчики на резных из дерева изображениях длиннобородых старцев располагали кружки — эти символы бога-солнца Стрибога.

Впрочем, не в этих случайных отзвуках древних мотивов заключается историческое значение предистории русского искусства. По уровню своего исполнения древнеславянские памятники занимают среди созданных позднее шедевров русского искусства скромное место. Значение этого древнейшего периода не столько в его художественных достижениях, сколько в том, что в памятниках этого времени проявилась та близость наших предков к живой природе, которую им позднее приходилось отстаивать в напряженной борьбе с феодально-церковным мировоззрением. Молодой Белинский писал: „Какая глубина мысли, какая поэзия в русском выражении „мать сыра земля"!" Радостное ощущение близости человека к земле, как к главному источнику всей жизни, составляет основное содержание древнейшего искусства славян.

ГЛАВА ВТОРАЯ

Виждь церькви цветуща, виждь християнство растуще, виждь град иконами святых освещаем, блистающься и тимиямом обьухаем... И си вся видев, возрадуйся.

Иларион. „Слово о законе и благодати"

Удивительно для меня, дружина, что вы жалеете лошадей, которыми смерд пашет. Лошади его жаль, а самого его жалко ли?

Начальная летопись
(Речь Владимира Мономаха)

На рубеже X и XI веков древнерусское государство достигает экономического и политического расцвета. Вместе с этим на Руси наступает расцвет в области культуры, в частности искусства. Хотя земледелие имело в Киевской Руси преобладающее значение, расцвету культуры немало содействовало развитие ее городов. Городов было в Киевской Руси такое множество, что даже бывалые иноземные купцы должны были признать это ее преимущество перед другими странами. Основой процветания городов были ремесла и торговля. В Киеве были высоко развиты кузнечное дело, производство оружия, ювелирное мастерство, гончарное и кожевенное производство. Киевские металлические изделия из серебра с филигранью и чернью имели распространение и за рубежом. Росту хозяйственной жизни содействовал обмен между городами и селами, рассеянными среди обширных пространств страны. Киев находился в центре торговых путей, которые связывали его на севере со скандинавскими странами, на западе — с Германией вплоть до Регенсбурга, на востоке — с Хорезмом, на юге — с Царьградом. Из Киева вывозили меха, мед, воск и металлические изделия. Значительную роль играла торговля невольниками, которыми русские купцы снабжали рынки Востока. В руках киевских князей и их дружины скопились огромные богатства. Роскошь, которой пренебрегало старшее поколение Рюриковичей, все больше входит в жизнь и быт киевской знати XI века.

Под властью князя Владимира и его сына Ярослава сосредоточены были обширные земли. До них не существовало подобного объединения восточных славян. После них пройдет много веков, прежде чем их потомкам удастся вновь достигнуть единства. Уже это одно доставило славу киевским князьям. К этому следует прибавить, что успешные походы показали могущество русского

воинства: Византия трепетала при имени славян, на Западе чехи и поляки искали дружбы с ними, германские императоры Генрих II и Генрих III были в союзе с Ярославом. Хозарская держава неоднократно испытывала на себе удары русских войск. Укреплению международного положения древнерусского государства содействовало и то, что русские князья роднились с королевскими домами и выдавали своих дочерей за иностранных государей. Киев привлекал к себе предприимчивых воинов-наемников, которые искали здесь славы и богатства.

Развитие Киевской Руси подготовило почву для того, чтобы в конце X века князь и правящая верхушка решили в качестве государственной религии принять христианство. Причины такого решения были многообразны. Старая религия славян теперь перестала удовлетворять: попытка заставить ее служить государственным интересам не оправдала себя. Христианство, как религия феодализма, религия, в которой господствовала идея карающей силы божества и покорности смертного воле всевышнего, должно было привлечь к себе княжескую власть прежде всего как средство укрепления своего авторитета и классового господства: „...церковь являлась наивысшим обобщением и санкцией существующего феодального строя" (К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. VIII, стр. 128). С принятием христианства из рук Византии усилились международные политические и культурные связи, в которых так нуждались киевские князья.

Но помимо политической роли, крещение сыграло большую роль в формировании древнерусской культуры. В основе нового учения лежали понятия о мире, которые решительно отличались от воззрений древних славян. Теперь речь шла не об обоготворении сил природы. Божество представлялось как нравственная, духовная сила; на него переносились некоторые представления о человеке. Новое учение выступало против жертвоприношений и против пережитков родовой мести. Защищая единобрачие, оно осуждало князя Владимира за его многоженство.

Нельзя считать вполне достоверным рассказ летописца о тех обстоятельствах, при которых произошло крещение, и о мотивах, которыми руководствовался киевский князь. Историки и до сих пор не могут установить с точностью, где произошло крещение Владимира. К тому же рассказ летописца о крещении Владимира странным образом повторяет легендарный рассказ о крещении болгарского князя. Но даже если не считать сообщения летописи достоверными, они позволяют судить о том, как объясняло ближайшее потомство „обращение" Владимира.

Летопись говорит о греческом проповеднике, который показал князю Владимиру „запону" (икону) с изображением „страшного суда", праведников, идущих в рай, и грешников, идущих в ад. Икона произвела на Владимира такое сильное впечатление, что он выразил желание быть вместе с теми, кому предстояло „вечное блаженство". В этом рассказе выступает роль назидательной картины: живописный образ убедил князя больше, чем слова проповедника. О роли искусства говорит и другой легендарный рассказ летописи о посылке князем своих людей в разные страны для ознакомления с верой и

обрядами различных народов. В Камской Болгарии русским послам не по душе пришлось то, что „нет веселья у них, но печаль и смрад великий". У немцев видели службу, но „не видали никакой красоты". У греков в храме св. Софии их так очаровал церковный обряд, что они не знали, где они — на небе или на земле. „Мы убо не можем забыти красоты тоя", — заявили послы князю, склоняя его принять крещение от греков.

Крещение Руси имело немаловажное значение для судеб русской культуры. С принятием христианства просвещение сделало быстрые успехи, распространилась письменность. И в Новгороде и в Киеве монахи начали вести погодные записи о событиях общегосударственного значения, так называемые летописи. Перед русскими людьми открылось такое обширное поле деятельности для их художественного творчества, какого раньше не существовало; „... введение христианства было прогрессом по сравнению с языческим варварством", „... вместе с христианством славяне получили письменность и некоторые элементы более высокой византийской культуры" („К изучению истории". М., 1946, стр. 36. Постановление жюри Правительственной комиссии по конкурсу на лучший учебник истории СССР).

Приднепровье уже с незапамятных времен было тесно связано с очагами античной греческой культуры. Скифы и их преемники сыграли в этом деле немаловажную роль. С принятием христианства связи русской культуры с традициями античности получили дальнейшее подкрепление. Князь Владимир привез в Киев бронзовую четверку коней („четыре коне медяны") и две статуи, и эти памятники украсили главную площадь столицы. Вместо устрашающего своим обликом деревянного Перуна с золотыми усами, перед глазами киевлян оказались изваяния античных мастеров, видимо похожие на тех коней, которые и доныне украшают фасад собора св. Марка в Венеции.

В XI веке происходит знакомство русских людей с греческой литературой. „Изборник Святослава" 1073 года заключает в себе краткое изложение основ классической поэтики и риторики, философских понятий о сущности поэтических троп. В дальнейшем образованные русские люди приобрели некоторые сведения о классиках древности, в частности о Гомере. Близость к традициям эллинской культуры составляла преимущество русских перед многими народами Запада, которые вплоть до нового времени черпали в своем художественном творчестве главным образом из римских источников.

Уже современники понимали основоположное значение происшедшей в жизни Русского государства перемены. Чтобы придать достижениям новой эпохи особенный блеск, они готовы были безжалостно чернить языческое прошлое. Летопись мрачными красками рисует быт славян, особенно древлян: „Живаху звериньским образом, живуще скотьски". Летописец не пощадил даже причисленного к лику святых киевского князя Владимира и ярко обрисовал его распутство до крещения, чтобы более выпукло выступило его позднейшее благочестие.

По мере укрепления в Киеве княжеской власти вокруг нее группируются дружина и высшие слои городской знати, „градские старцы". Усилению княже-

ской власти со своей стороны содействует и церковь. Уже прошли времена, когда, совершая „полюдье“, князь со своей дружиной действовал способом открытого захвата. Захват заменен был теперь постоянными, узаконенными повинностями, „барщиной“. Вместе с тем свободные в прошлом земледельцы превращались в подневольных, зависимых людей, которыми князь и бояре могли распоряжаться как своей собственностью.

С принятием христианства киевский князь приобретал ореол богоизбранности. В X веке князь Святослав в холщевой рубахе, с чубом на голове и серьгой в ухе удивлял византийцев простотой своего обращения с дружиной. Его ближайшим потомкам уже незнакома подобная простота. Сын Святослава Владимир после крещения женился на дочери византийского императора. Этим союзом с византийским самодержцем, почитавшимся главой как государства, так и церкви, киевский князь поднимал свой авторитет. Отныне он почитался не только как властитель своих подданных на земле, но и как их защитник на небе.

Летописи постоянно отмечают столкновения между княжеской властью и народом. Сопротивление, которое население оказывало крещению и в Новгороде и в северных землях, было выражением протеста крестьянства против насилий господствующих классов. Широкие массы народа неохотно принимали новое учение. Народ силой, „аки стада“, по выражению летописца, приходилось загонять в реку для крещения: Нелегко, видимо, было заставить его посещать и храмы. На протяжении многих лет после крещения проповедники жалуются на равнодушие паствы к богослужению, укоряют ее в том, что она не чтит иконы и вместо них втайне поклоняется „болванам“, идолам. Особенно крепко держались старины на окраинах („по украинам“, как говорится в старинном тексте). Оказывая сопротивление новой религии, новым формам культа и новому искусству, народ, в сущности, восставал против тех новых форм его угнетения, которые постепенно утверждались. В городах народ, „людие“, нередко поднимал восстания против князей и запирал перед ними ворота. Правда, народу не удавалось надолго удержать власть в своих руках, но и заставить его сдаться было нелегко. Уже в конце этого периода Владимир Мономах вынужден был призывать младших князей к более гуманному обращению с крестьянами.

Расцвет искусства Киевской Руси был обусловлен новыми общественными отношениями, сложившимися в X—XI веках.

На стороне киевского князя, его дружины, городской знати и духовенства были все материальные преимущества; на их стороне были и сила, и богатство, и авторитет. В памятниках искусства, создаваемых по их почину, ставились новые задачи большого общегосударственного значения. Одной из главных идей нового искусства, насаждавшегося киевскими князьями, было воспитание людей в духе покорности власти, вместе с тем искусство должно было укреплять авторитет писания. Соответственно этому его главной темой стало прославление не „твари земной“, а ее творца, не человека, а божества, не той жизни, которая протекает на земле,

а той, в которую должен вступить человек после смерти и которую называли „вечной". Но каким бы ничтожным ни считалось в то время все земное, человеческое по сравнению с „горним миром", создатели нового искусства при изображении этого мира утверждали в нем человеческое начало. Хотя новое учение внушало людям мысль об их бессилии перед всемогуществом бога, что было в интересах земной власти, но самому божеству, всемогущему и всесильному, особенно же праведникам и святым придавали человеческий облик. В этом отношении новое искусство решительно отличалось от древнеславянского языческого искусства, в центре которого стояла почитаемая и обоготворяемая природа.

Искусство новое, церковное утверждало разумность миропорядка, и хотя многие стороны действительности и признавались непознаваемыми, перед искусством возникла задача воссоздать в своих образах стройный порядок, царящий в мире. Наоборот, древнеславянское искусство в состоянии было воспроизводить лишь отдельные элементы действительности, передавать лишь смутное ощущение единства мира, но не в силах было подчинить все эти элементы стройной, разумной системе. Искусство церковное при всех своих ограничениях открывало перед художниками возможность познания действительности уже по одному тому, что, стремясь сделать свои догматы убедительными и наглядными, оно воплощало их в жизненно правдивых человекоподобных образах. Несмотря на то, что источником творчества древних славян служила природа, его познавательное значение ограничивало то, что оно пользовалось преимущественно языком магических символов и условных знаков.

Но главная сила нового искусства была в его монументальности. Воспроизведения не могут дать представления о небывало огромном размахе художественных начинаний в Киеве в XI веке. Это решительно отличало искусство древнерусского государства от искусства древних славян, которое ограничивалось преимущественно областью художественного ремесла, редко выходило за пределы небольшого масштаба и не в состоянии было окружить человека таким богатством строго упорядоченных художественных впечатлений, как произведения XI века. Даже такие древнеславянские памятники, как черниговский рог или збручский Святовит, значительно уступают по силе воздействия монументальным памятникам Киева XI века.

При всех расхождениях между двумя основными направлениями искусства X—XI веков оба они находились в живом взаимодействии. Старое, языческое искусство не могло устоять перед воздействием новых представлений. На протяжении XI века в прикладное искусство проникают и новая техника и новые художественные представления. С другой стороны, новым искусством унаследованы были отдельные мотивы старого языческого искусства. В заботе о том, чтобы новая религия стала доступна людям, оказывала на них наибольшее воздействие, создатели нового искусства не только строили церкви на месте языческих капищ, но и восприняли некоторые элементы народной религии природы. Святым стали приписывать роль старых богов, молитвы стали похожи на заговоры, иконы — на идолов.

Расцвет искусства Киевской Руси был обусловлен историческим развитием нашей страны и всей ее культуры. Но русские люди не отворачивались от того, что происходило в то время в других странах. Опираясь на свои культурные связи, они обогащали свой творческий опыт. Византия, незадолго до того вышедшая из бурь иконоборства, переживала при Македонской династии новый расцвет своего искусства. В Грузии в X—XI веках создается замечательное самобытное искусство: строятся храмы, вроде собора Свети-Цховели в Мцхете, — величественные здания, наружные стены которых покрываются тончайшей резьбой; выполняются миниатюры, богато расцветает ювелирное искусство, о чем свидетельствуют серебряные оклады ряда икон. В Западной Европе в XI веке достигает своей зрелости романский стиль. В Германии возводятся величественные многобашенные соборы, роскошные рукописи украшаются ярко расцвеченными миниатюрами. „Едва ли в какой-либо другой стране средневекового мира, — говорит Б. Д. Греков, — можно встретить так много перекрестных культурных влияний, как на Руси. Византия, народы Востока и Кавказа, Западная Европа и Скандинавия кольцом окружали Русь. Персидские ткани, арабское серебро, китайские материи, сирийские изделия, египетская посуда, византийская парча, франкские мечи и т. д. шли на Русь и, конечно, служили не только предметами потребления богатых классов русского общества, но и образцами для художественного творчества русских мастеров". Недаром о былинном гусляре Ставре Годиновиче рассказывается, что одну струну свою он натягивал от Киева, другую от Царьграда, третью от Иерусалима.

Из всех соседей Киевской Руси Византия своим художественным творчеством привлекала к себе наибольшее внимание. Византийское искусство было наиболее близким Киеву уже по одному тому, что оно было пронизано идеей царственного величия, которое так поразило послов Владимира в храме св. Софии. Как ни одно другое средневековое искусство, оно умело сочетать впечатление возвышенности и правдоподобия, догматической стройности и утонченного изящества, величавого спокойствия и внутреннего горения. Недаром византийское искусство почиталось во всей Европе и даже в Италии, которая сама была богата древней традицией. В XI веке настоятель монастыря Монте Кассино Дезидерий в качестве величайших драгоценностей выписывал из Константинополя рукописи, украшенные миниатюрами. Византийские мастера тогда же построили собор св. Марка. Нужно ли удивляться тому, что и в Киевской Руси высоко ценилось византийское искусство?

Это, однако, вовсе не значит, что Киев в XI веке стал художественной колонией Византии. Дореволюционные историки русского искусства были глубоко неправы, выискивая лишь одни иноземные влияния и не замечая того, что самое ценное в искусстве Киева создано было благодаря его самостоятельному художественному развитию. Нам достоверно известно, какую напряженную борьбу вели киевские князья с византийской церковью, отстаивая свою самостоятельность. Византийский писатель того времени Михаил Пселл говорит о „бешеной ненависти русских к греческим владыкам". Византийцы отстаивали право ставить в Киеве греческого митрополита, Киев добивался

права ставить митрополита русского. Деятельность митрополита Илариона, родом русского, была своеобразным проявлением победы русской церкви над греческой. Конечно, в искусстве эта борьба принимала другие формы, чем в сфере церковной политики. Во всяком случае сравнительно-историческое изучение древнейшей культуры Киева показывает, что одновременно с освоением византийских традиций в нем шла их коренная переработка. „Нравы Киева, — писал еще Пушкин, — не были похожи на нравы Византии. Мы взяли из Византии евангелие и традицию, а не испорченные нравы".

Предпосылкой этой переработки была собственная художественная культура, которая создалась в Киевской Руси уже в предшествующее время. Правда, с проникновением на Русь византийских влияний в искусстве древних славян произошел глубокий перелом. Но перелом этот не исключал исторической преемственности. В архитектуре это проявилось яснее всего. Тринадцать глав Софии киевской не находят себе прообраза ни в Византии, ни в других странах средневекового Востока и Запада. Между тем незадолго до того выстроенная дубовая София новгородская, вполне самобытное создание новгородских плотников, имела как раз тринадцать верхов. Тип Марии с воздетыми руками в Софийском соборе — образ оранты — имел распространение по всему христианскому миру (I, 136). Но фронтальная женская фигура издавна почиталась у славян как образ праматери (ср. стр. 31), и потому появление на стенах Софийского собора огромного размера оранты не было чем-то невиданным и небывалым. Недаром киевскую оранту стали почитать в качестве защитницы и она получила в народе прозвище „Нерушимой стены".

Дело не ограничивается отдельными точками соприкосновения между искусством XI века и искусством древнеславянским, число которых, конечно, было бы еще больше, если бы сохранилось больше произведений языческой поры. Главное было то, что весь подъем искусства Киева XI века был обязан предшествующему историческому опыту древних славян. Действительно, мощь и величие художественных памятников Киева XI века можно объяснить лишь тем, что они были созданы народом, уже успевшим образовать могучее государство и строившим свою самобытную культуру.

О самостоятельности русского искусства XI века свидетельствует и тот факт, что за несколько десятилетий оно проходит путь развития, в котором нетрудно заметить прямую зависимость от изменения местных условий. Все киевское искусство XI века отличается цельностью, единством своего стиля. Возьмем ли мы здания этого времени, украшающие их мозаики и стенопись, ювелирные изделия и миниатюры, — на всех этих памятниках лежит отпечаток величия, роскоши и пышной красоты. Правда, у нас слишком мало данных для того, чтобы можно было установить все вехи развития отдельных видов искусства. Но все же и этих данных достаточно для того, чтобы сказать, что искусство древнего Киева было тесно связано с жизнью и что его характер менялся соответственно изменениям общественных условий.

Искусство древних славян ограничивалось преимущественно областью художественного ремесла: литья, чеканки, черни. В XI веке русское художественное

4. Спасо-Преображенский собор в Чернигове

творчество проявляется в ряде новых видов искусства. Русские плотники-строители и теперь продолжали трудиться в области архитектуры военно-крепостной и жилой. Дворцы и княжеские терема продолжали строить из дерева, и в этом, видимо, держались старых традиций. Новым было появление архитектуры церковной, монументальной, каменной, точнее кирпичной, подобной которой славяне не знали до конца X века. В этой области больше всего сказались технические успехи. Чередование тонкого красного кирпича с широким розовым слоем извести, цемянки, не только содействовало большей крепости построек, но и придавало им особую нарядность. Новыми видами изобразительного искусства были мозаика и перегородчатая эмаль, фреска и миниатюра. Мозаика обладала тем преимуществом, что позволяла создавать настенные изображения, отличающиеся исключительной прочностью. Киевские мозаики и доныне так свежи по своим краскам, будто они созданы только вчера. Каждое цветовое пятно мозаики составлялось из искусно подобранных разноцветных кубиков смальты или шифера, и это позволяло достигнуть впечатления цветового мерцания и большой насыщенности тона.

Особенно велики были успехи русских мастеров в области перегородчатой эмали. Эта техника требовала верного расчета и точного выполнения. Тонкие золотые перегородочки соответственно контуру задуманного изображения припаивались к золотой пластинке; промежутки между ними заливались цветной эмалью. Киевские мастера рано достигли больших успехов в этой области. Недаром автор трактата по ювелирному мастерству немецкий монах Теофил еще в XII веке с гордостью заявлял, что включил в него „все, что Русь изобрела в искусстве эмали и разнообразии черни".

Незадолго до того как произошло крещение Руси, бабка Владимира княгиня Ольга совершила два путешествия в Константинополь. Киевской княгине был оказан особый почет. По отзывам византийских писателей, она держала себя с большим достоинством и этим заслужила эпитет „гордой". Ольга могла убедиться в Царьграде, каким образом искусство может служить возвеличению государя. Ее принимали в одном из главных покоев императорского дворца — в триклинии Магнавры, где стоял трон, высились зеленомраморные колонны, висели завесы. Здесь гостье был показан знаменитый трон Соломона с фигурами львов, поднимавшими седалище до самого потолка, с золотым деревом и сидящими на нем поющими птицами. Это зрелище произвело на Ольгу и ее свиту сильное впечатление. Память о Соломоновом троне сохранилась на Руси на много веков.

Киевские князья прилагали все усилия к тому, чтобы искусство служило укреплению их авторитета и авторитета церкви. Летописи многократно отмечают щедрость князей, одаривавших церкви и монастыри. Самое название Десятинной церкви напоминало, какую часть своих доходов князь жертвовал на построение и содержание соборного храма и причта. В эти годы входит в обычай привозить в Киев выдающиеся памятники искусства из заморских стран. Согласно летописи, Владимир вывез из Корсуни не только четверку коней, но и сосуды и кресты, и пожертвовал их в Десятинную церковь. Позднее из Константинополя

доставлены были в Киев ныне погибшая икона Пирогощей богоматери и икона Владимирской богоматери (I, 12). Летопись отмечает, как важное историческое событие, вызов князем Владимиром мастеров из Царьграда, куда ради этого им было направлено особое посольство. Этот шаг помог поднять киевскую художественную культуру на большую высоту. Однако участие цареградских мастеров в строительстве и украшении храмов вовсе не означает того, что все искусство древнего Киева, как утверждают буржуазные авторы, носило „привозный" характер. Необходимо помнить, что приезжие мастера обычно оставались в Киеве на длительный срок и быстро приноравливались к местным условиям и художественным вкусам. К тому же при выполнении многочисленных работ они не могли обходиться без помощи русских.

До нас дошли имена местных мастеров Киева. Источники упоминают вышгородского древодела Миронега, жившего в начале XI века, и Ждана-Николу, жившего в конце этого века. В Киево-Печерском монастыре в конце XI века прославился замечательный русский мастер Алимпий (умерший в 1114 году). Правда, достоверных произведений его кисти не сохранилось, но, судя по сообщениям источников, его искусство высоко ценилось современниками. Про икону „Успение" Алимпия говорили, что в выполнении ее ему помогали ангелы. На языке того времени это означало наивысшее признание мастера.

Уже в начале XI века Киев приобрел величественный облик, который вполне соответствовал его наименованию „мать русских городов". Город возник из небольшого поселения, городища, на высоком холме над Днепром. Здесь были обнаружены остатки древнейших землянок и погребений. При Владимире он был расширен и обнесен земляным валом. В этом „владимировом городе" высились дворцы и древнейшая церковь Киева. Ярослав значительно расширил город своего отца в сторону, удаленную от Днепра, и обнес его валом, рвом, тыном из обожженных дубовых бревен и башнями; так называемые Золотые ворота сохранились до наших дней. Каменный княжеский терем, поварни, конюшни и главные святыни города — соборы и монастыри — стояли высоко, „на горе". У подножия холма, „на подоле", жили купцы и ютились в землянках ремесленники и городская беднота; здесь велся торг. В одном этом противоставлении „горы" и „подола" открыто выступает классовый характер древнейшего города. Высокое местоположение парадной части города обеспечивало ей все выгоды как в отношении обороны, так и в отношении художественного воздействия. Ее главные постройки, даже те, которые стояли не у самого откоса, были видны далеко из окрестностей. Путешественники того времени в один голос прославляли красоту древнего Киева. Позднее ею был поражен внук хана Батыя, когда он со своими полчищами подошел к стенам города, чтобы ворваться в него и разграбить его богатства.

Мы все еще мало знаем о древнейшем гражданском строительстве Киева. Каменные княжеские терема Киева были разрушены, деревянные терема загородной резиденции в Вышгороде стали добычей огня. Не исключена возмож-

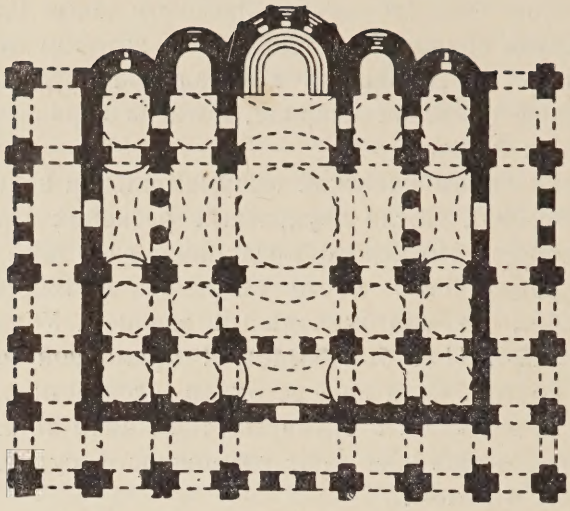
ность, что в былинном повествовании о ласковом князе Владимире, пирующем с богатырями в светлой гриднице, в терему, на котором от соловьиного свиста „маковки покривились" и „окошечки хрустальные порассыпались", отразились воспоминания о седой киевской старине, хотя на первоначальный образ легли наслоения позднейших веков.

Древнейшим памятником киевской монументальной архитектуры была Десятинная церковь (989—996). После двукратных раскопок стали известны остатки фундамента этого здания. Но ясного представления о нем, как о художественном памятнике, составить себе почти невозможно. Видимо, Десятинная церковь была небольшим, но многокупольным зданием. Убранство ее отличалось богатством и роскошью. Пол был выложен мраморной мозаикой и изразцами в форме больших кругов. Остатки фресок, в частности глаз и нос какой-то головы, говорят о восходящей к античным традициям тонкой живописной технике. Но эти скудные остатки не дают возможности судить о художественных особенностях росписи в целом.

Неизмеримо большее значение имеет для нас сооруженный Ярославом Софийский собор в Киеве (стр. 44). Правда, и это здание не сохранилось в полной неприкосновенности; это прежде всего касается его наружного облика; за исключением алтарных полукружий собор был застроен в последующие века; его главы коренным образом изменены украинскими мастерами XVII века. И все же в Софийском соборе мы ощущаем всю величавую красоту подлинного памятника древнейшей киевской архитектуры. Больше того, если бы от всего русского искусства XI века сохранилась одна София со своими мозаиками и фресками, и тогда историк мог бы составить себе представление о расцвете искусства в годы подъема Киевской Руси.

Возникновение Софийского собора было обусловлено многими предпосылками, воздействие которых сказалось в этом замечательном произведении. При сооружении здания, которое должно было стать кафедральным собором первопрестольного города, в задачи зодчих Ярослава входило использовать лучшие достижения современной архитектуры. Но сколько бы прообразов отдельных частей этого здания ни существовало, весь собор в целом является неповторимым, единственным в своем роде шедевром, и точного его прообраза нельзя найти нигде. Но дело не в одном только своеобразии Софийского собора. Более существенно то, что он отличается исключительной глубиной замысла, богатством воплощенных в нем творческих идей и стройной последовательностью их осуществления. Одно сравнение плана Софийского собора с планом Десятинной церкви показывает, что по сложности и цельности замысла он превосходит первый храм Киева. Недаром современные источники, говоря о Софийском соборе, утверждали, что „Ярослав завершил то, что начал Владимир". Действительно, Ярослав не остановился на достигнутом при отце.

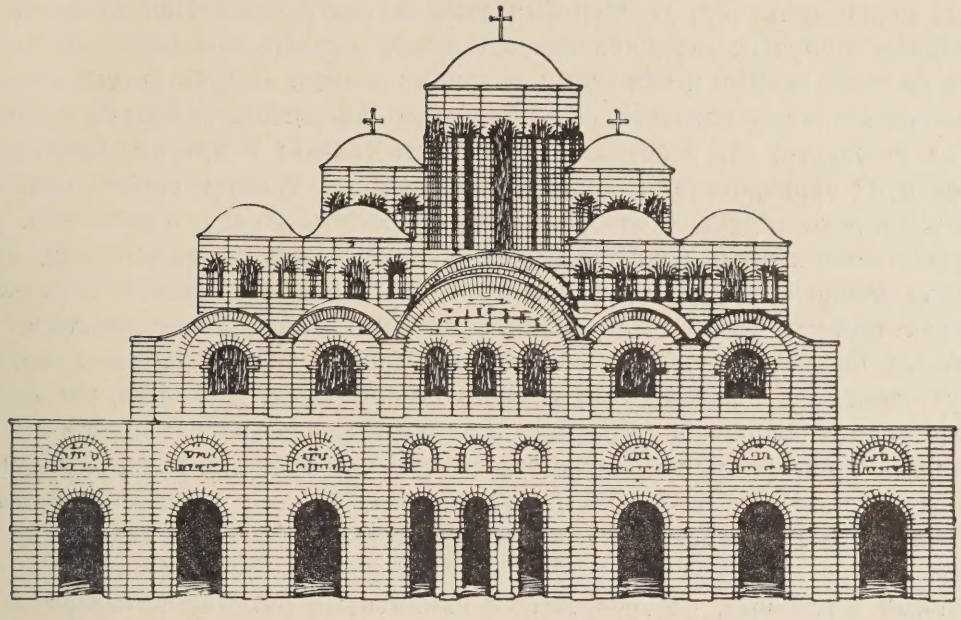
Назначением киевской Софии было служить главным собором расширенной князем столицы. В нем происходило и посажение на княжеский стол и поставление на митрополичий престол. Этим значением собора объясняется прежде всего и выбор места для сооружения. Летописи говорят, что это было поле за



Софийский собор в Киеве

пределами старого владимирова города, на котором Ярослав разбил печенегов. Если соединить прямыми линиями четверо ворот ярославовой крепостной стены, точка их пересечения придется на площадь перед алтарными полукружиями Софийского собора. В западной части к нему примыкал княжеский терем, из которого можно было попасть прямо на хоры, и это говорит о том, что собор не был вполне обособлен. Вместе с тем строители не забывали о том, что собор должен был иметь исключительный характер, занимать выдающееся положение, возвышаться над всеми остальными постройками. В этом смысле строители киевской Софии стояли перед теми же задачами, что и средневековые зодчие других стран (I, 18). Но подобные здания на Западе часто приобретали башенный характер, в них торжествовало стремление оторваться от „земного". Наоборот, софийским зодчим, при всем их стремлении к „возвышенному", удалось в большей степени сохранить связь с „земным".

Самый собор (стр. 45) не производит впечатления нераздельного целого. Обилие глав делает его похожим на группу сгрудившихся самостоятельных зданий. Все здание распадается на клетки, каждая из которых ограничена по бокам плоскими лопатками и имеет полуциркульное завершение. Каждая из клеток делится на две части, столбы и лопатки отделены от арки подобием капителей. Таким образом, огромный собор не противостоял своим массивом окружавшим его более мелким постройкам. В самом соборе можно наглядно видеть, как из отдельных составляющих его клеток возникает целое. Благодаря этому впечатление от архитектуры Софийского собора равносильно постепенному восхождению от чего-то мелкого к более крупному, а от крупного к огромному. Не нужно забывать, что, лишенный современной побелки, храм весь был выложен из красного кирпича, чередующегося с розовой цемянкой.



Софийский собор в Киеве. Реконструкция

Это чередование красных и розовых полос еще больше облегчало стену и лишало здание монолитности и массивности.

Снаружи собор окружала открытая галлерея, выходившая своими арками на соборную площадь. Она составляла нижний ярус всего здания. Над галлереей поднимались стены собора, которые наверху завершались полукружиями, так называемыми закомарами. Еще выше, на кровле, стояли тринадцать куполов: восемь низких, четыре средней высоты и один большой. Эти три составные части — галлерея, массив здания и его главы — поставлены были уступами, точно одна часть вырастала из другой.

Многоглавие составляет отличительный признак Софийского собора. Духовенство объясняло его тем, что один большой и двенадцать более мелких куполов символизируют Христа и его двенадцать учеников. Иносказание было свойственно всему средневековому мышлению. Но именно поэтому многоглавие имело и более широкое значение. Позднее один древнерусский писатель утверждал: „... крест есть глава церкви, муж жене своей“ или „женам глава муж, мужам князь, а князем бог“. Мировоззрение, которое складывалось в период становления феодального строя, было в основе своей иерархическим. Мыслители того времени утверждали, что иерархия является не только законом устроения человеческого общества, но и основой мироздания с его расположенными друг над другом небесными сферами. Этот закон феодального общества нашел себе наглядное выражение в архитектурной композиции киевской Софии. Хотя каждая часть здания не имела вполне определенного символического смысла, весь силуэт собора с его постепенно нарастающими кверху объемами, над которыми

высился большой купол, должен был выражать эту идею. При этом строители Софийского собора не ограничивались задачей показать преобладание большого купола над остальными и над всеми объемами здания. В архитектуре собора они стремились наглядно выразить, как естественно и последовательно большее вырастает из меньшего, как неразрывно одна часть связана с другой. Повторностью мотивов и их варьированием достигается гармония архитектурного целого.

Даже в реконструкции собора, в которой неизбежно дает о себе знать утрата его существенных черт, ясно видна сила художественного впечатления, неопровержимая убедительность этого образа (стр. 45). С западной стороны особенно заметно, как над более узкими боковыми делениями господствует среднее, более широкое, как это среднее деление мелко расчленено арками и потому становится более легким, чем боковые. Бросается в глаза, как полуциркульные арки галлереи повторяются в арках верхних окон, как все эти полуциркульные арки различного размера завершаются закомарами, как средняя закомара высится над боковыми и как над всеми ними в свою очередь поднимаются низкие шлемовидные купола, которые сбоку выглядят как полукружия.

Единый и плавный, но трепетный и изменчивый ритм пронизывает все здание, начиная с крупных и кончая мельчайшими его звеньями. Вступая в собор через увенчанный полуциркульной аркой пролет галлереи, можно видеть, как из этой простейшей ячейки в результате ее развития и усложнения рождается тот мощный порыв, который пронизывает все здание в целом и достигает своего апогея в венчающем его куполе. Ни в одном другом здании того времени подобная композиция наружных масс не была выражена с такой последовательностью, как в киевской Софии.

Окруженный со всех сторон позднейшими пристройками, укрепленный массивными подпорами, собор только со стороны алтарных полукружий сохранил свой первоначальный облик (66). Здесь можно видеть, как облегчает стену чередование красного кирпича и более широких, чем кирпич, слоев розовой извести. В самом соотношении пяти первоначальных апсид ясно выступает тот композиционный принцип, который пронизывает все здание в целом. В них ясно ощутим своеобразный неторопливо нарастающий ритм. Он проявляется в том постепенном увеличении высоты и объема, которое от крайних апсид приводит к средней, превосходящей их своей высотой и шириной. Здесь ясно видно, что этот принцип пронизывает самую плоть архитектуры.

Существенную роль в архитектурной композиции Софийского собора играют окна и двухступенчатые нишки, сплошь покрывающие стены апсид. Нишки эти не имеют практического значения. Но их художественная роль очень велика, так как, несмотря на однотипность, они придают различный характер различным частям здания, которые ими покрыты. Средняя апсида расчленена тонкими приставными колонками с капителями, которые обозначают пять ее граней. В нижнем поясе средней апсиды расположены тонкие, стройные окна, над ними в два яруса идут более низкие, но зато более широкие ниши. Нужно мысленно представить себе, как выглядел бы собор, если бы эти ниши и окна были

одного размера, чтобы оценить, сколько жизни и движения вносит в архитектуру их разнородность. Изменчивость пропорций и масштабов ниш и окон создает впечатление, что между крупными и мелкими частями здания не существует непроходимой пропасти. Наружные стены собора уподобляются водной поверхности, покрытой набегающей рябью.

Расположение внутренних помещений Софийского собора отвечало его прямому назначению.

В среднем подкупольном пространстве и в отделенном от него низкой преградой алтаре происходило богослужение. Главный купол находился над средним пронизанным светом пространством храма. Здесь киевляне слышали речь проповедников, здесь возводили на престол князей. В самом алтаре на полукруглой скамье восседало духовенство. На хорах пребывали князь и его приближенные. Они фактически находились над тем пространством внизу, которое было предоставлено подданным князя; этим наглядно подчеркивалось превосходство первых над вторыми.

Таким образом, самое расположение отдельных помещений Софии отражало общественный строй древнерусского государства, как и расположение всего города Киева с его „горой" и „подолом".

Вместе с тем архитектура призвана была сделать наглядным и выразительным то новое представление о мироздании, об обществе, о человеке, которое возобладало в Киеве в XI веке.

Если во владимировом Киеве действительно существовал языческий храм, вроде храма в Арконе, то и тогда внутренний вид Софийского собора должен был производить на киевлян впечатление большой новизны. Это основное впечатление определялось последовательностью перехода от небольших по размеру столбов и колонн к полуциркульным аркам над ними, от них к огромным крещатым столбам, от столбов к парусам, от парусов к залитому светом куполу. Но внутри здания купол воспринимался не как наибольший объем, а как наивысшее пространство, как главный источник света. Вокруг подкупольного пространства располагались рукава креста, с их погруженными в полумрак сводами, за ними — еще менее освещенные хоры.

Архитектура киевской Софии поглощала вступившего под ее своды человека; она окружала его со всех сторон, заставляла чувствовать себя находящимся в пространственной среде, в которой все мелкие членения подчиняются более крупным, над крупными высится нечто огромное, мрак постепенно переходит в полутень, полутень — в свет. И снова, как и снаружи, над небольшой круглящейся аркой поднималась более высокая, и снова все подчинялось торжественной стройной иерархии.

Пространство Софии распадается на самостоятельные ячейки разного размера, четко отграниченные одна от другой (стр. 44). В отдельных случаях эти ячейки составляют группы, и группы эти образуют в пределах целого некоторое единство. Так, например, на хорах четыре небольших купола располагаются вокруг столба, эта часть хор выглядит как независимый от собора дворцовый зал квадратной формы; возможно, что здесь „на полатях" происходили княже-

ские приемы. Однако стоит подойти к краю этого зала, чтобы убедиться в том, что его четыре низких купола примыкают к главному подкупольному пространству и подчиняются ему.

В этом, осененном высоким куполом пространстве Софии есть величавая торжественность. Но человек не чувствует себя подавленным огромностью здания, так как взор его повсюду находит возможность перейти от подкупольного пространства к перекрестью, каждый из рукавов которого делится на два яруса; на каждом ярусе хор имеются столбы, некоторые столбы обработаны пучками полуколонн (67).

Трудно передать в нескольких словах богатство впечатлений, которые открываются зрителю в Софийском соборе. Его столбы, полуколонны, подпружные арки, галлереи, купола — все это с разных точек зрения образует различные сочетания. Взгляд может пересекать пространство в различных направлениях, перед ним открывается чередование нескольких планов, множество подобных друг другу арок, с различных точек зрения образующих как бы различные аккорды. Поскольку собор в настоящее время обстроен со всех сторон, световой контраст между главным куполом и обходами усилился. Первоначально это соотношение светлого и темного было менее резким.

Обилие пролетов и арок различного характера составляет существенную особенность этого здания (67). Пролеты и арки как бы „рифмуют" друг с другом, растут, ширятся и завершаются в обширном подкупольном пространстве огромной, обрамляющей алтарь триумфальной аркой. В стройной соподчиненности частей сказывается последовательность и логика архитектурного мышления создателей Софии. И все же путешествовавший по России в XVII веке Павел Алеппский после посещения Софии не без оснований признавался: „Ум человеческий не в силах ее обнять".

При всем единстве внутреннего пространства Софии в нем нет и безусловного господства одного архитектурного мотива над остальными. Наоборот, в богато расчлененной архитектуре Софийского собора каждая ее часть противопоставлена другой. В этом есть некоторое сходство с тем, как первый русский митрополит Киева Иларион в своих проповедях каждую свою мысль излагал в живом развитии, раскрывая ее на наглядных примерах из легенды, контрастно противопоставляя одному положению другое, говоря о законе и благодати, о свете и тьме, о рабстве и свободе, об Агари и Сарре, противополагая древнее иудейство восторжествовавшему в Киеве христианству. Софийский собор словно создан был для того, чтобы в нем звучала проповедь Илариона, в которой было так много от красноречия античного философского диалога.

Внутри Софийский собор отличался пышностью и роскошью убранства. Современники придавали большое значение росписи и облицовке зданий. Рассказывая о храмах того времени, они восхищаются их узорами и „пестротинами различными". Блеск золота, богатство камней, обилие украшений были в их глазах признаками самой высокой красоты.

5. Григорий Нисский. Мозаика Софийского собора в Киеве

Между тем мозаики и фрески Софийского собора служат не только украшением его сводов и стен. На языке изобразительного искусства они воплощают идеи, которые заключены были и в архитектурном замысле здания. Отвлеченностью этого замысла объясняется неподвижность, скованность большинства изображений отдельно, прямо стоящих фигур. Чтобы усилить воздействие догматической идеи, живописцы должны были облечь ее в образы человекоподобных существ, создать впечатление, будто все эти представители небесной иерархии обступают посетителя собора со всех сторон, взирают на него пристальным, испытующим взглядом. Здесь средствами живописи предстояло создать впечатление, которое так поразило послов Владимира в цареградской Софии, будто „бог с людьми пребывает".

В центре древнеславянских языческих храмов среди четырех столбов высился каменный идол с четырьмя лицами, обращенными к четырем странам света. В этом находило себе наглядное выражение представление о вездесущии божества. Оно было воплощено в обозримом со всех сторон каменном изваянии. В Софийском соборе предстояло показать, что всемогущество божества заключается в его духовном превосходстве. С высоты пронизанного светом купола сурово взирает на землю своими широко раскрытыми глазами длиннобородый муж с книгой закона в руках. Это — Христос, небесный вседержитель, верховный судья. Подобного вседержителя имел в виду летописец, вкладывая в уста князя Владимира слова, будто бы сказанные им при освящении Десятинной церкви: „Прозри с небес, виждь, и посети винограда своего, и сверши яже насади десница твоя". Люди того времени видели в убранстве собора наглядное выражение непосредственной связи „небесного" с „земным", и потому обращение к изображению, как к живому существу, казалось им вполне естественным.

Вокруг вседержителя расположены четыре архангела в роскошных одеяниях телохранителей византийского императора. Один греческий богослов называл их „небесными чиновниками, блюдущими страны, земли и языки". Хранители трона всевышнего, они вместе с тем считались властителями стихий и потому расположены по четырем странам света. Под ними, в простенках между окнами барабана, стоят двенадцать апостолов — наглядное подтверждение символического значения тринадцати куполов. Еще ниже, в парусах, представлено, как четыре евангелиста пишут свои книги, благодаря которым евангельское учение разнесено было по всем странам.

На подпружных арках в медальонах представлены сорок мучеников; самое их местоположение на арках должно было напоминать о том, что на их подвиге зиждется авторитет церкви. На широкой так называемой триумфальной арке, выходящей в алтарь, представлен по левую сторону архангел Гавриил с лилией в руках, по правую — богоматерь с пряжей; архангел подходит к Марии и сообщает ей благую весть о том, что она должна родить спасителя; вся сцена носит название „Благовещения".

Огромное изображение Марии повторено в апсиде: она воздевает руки, обращаясь с молитвой к вседержителю. Ниже ее, над алтарем, в качестве про-

образа происходящей в храме литургии изображено, как апостолы с протянутыми руками подходят к алтарю; Христос подает им вино и хлеб. Сцена эта символизирует участие каждого члена общины в происходящем в храме богослужении. В простенках между окнами над седалищами, на которых во время церковной службы восседало духовенство, представлены в священнических одеждах отцы церкви.

Главные изображения Софийского собора выполнены мозаикой и сосредоточены в центральной, самой парадной и светлой части храма. Множество фресок в боковых нефах здания изображают различных святых. Фрески на библейские темы противопоставлены евангельским; это противопоставление напоминает проповеди Илариона, в которых тот говорил о переломе, наступившем на Руси после принятия христианства.

Расположение сюжетов мозаик и фресок в киевской Софии не выходит за пределы того, что было в то время общепринятым и в Византии (I, 131). Здесь с почти исчерпывающей полнотой охвачен весь тот круг сюжетов, который давал представление о христианском вероучении, наглядное выражение понимания небесной иерархии, как подобия иерархии земной. Трудно представить себе нечто более цельное, более стройное по замыслу. Каждое отдельное изображение занимало отведенное для него место; его местоположение в храме помогало раскрытию смысла целого. Идея иерархического подчинения приобретала особую убедительность, поскольку отдельные представители чинов, начиная с владыки неба, Христа, и кончая отцами церкви, располагались от купола, как подобия небосвода, до пола, где они находились почти на одном уровне с живыми людьми.

Самое архитектурное пространство здания как бы включалось в живописный замысел: фигуры архангела и Марии были отделены широкой триумфальной аркой, будто архангел должен пройти расстояние этого пролета для того, чтобы подойти к Марии. Не случайно, что стоящие вытянутые фигуры были расположены на столбах — они сами как бы служили подпорами. Живопись содействовала осмыслению, оживлению архитектуры, делала „обжитым" пространство здания.

Некоторые из мозаик, вроде вседержителя и мучеников, носят более архаический характер; возможно, что их выполняли мастера, вызванные в Киев еще князем Владимиром. Фигуры из „Благовещения" и изображения отцов церкви отличаются мягкостью, гибкостью форм, тонкостью цветовых оттенков. Выполненные в рост изображения должны были производить впечатление как бы живых фигур. Сравнение Бушского рельефа (61) с апостолами Софии помогает оценить, как велики были достижения киевских мастеров XI века. Статные, похожие на античных героев фигуры (69) в широких плащах неторопливо идут вперед с протянутыми руками и широко раскрытыми глазами. Только некоторая назойливость чередования фигур с выставленной вперед левой ногой с фигурами с выставленной правой ногой задерживает их движение и рождает впечатление, будто идут они не по своей воле, а как покорные участники торжественного обряда. К тому же резкий контур, обрисовывающий фигуры, в значи-

тельной степени ослабляет их рельефность и телесность, а блеск мозаичного золотого фона переносит все действие в озаренную светом нереальную среду.

В качестве исповедников одного вероучения отцы церкви Софийского собора стоят все строго фронтально с книгой в руках и с благословляющей десницей, с напряженным взглядом больших глаз, устремленных на зрителя. Однако лица их не одинаковы: здесь и длиннобородый, суровый Василий Великий с морщинистым, гневным лицом, и худой, костлявый, лысый Иоанн Златоуст с высоким лбом, редкой растительностью на лице и напряженным выражением губ, и более добродушный Григорий Богослов с его округлой бородкой, и чуть грубоватый, коренастый Николай. Один из лучших и наиболее возвышенных образов Софии — это Григорий Нисский (5). Во всем его облике есть нечто непоколебимо твердое, выражающее нравственную силу человека. Стоит он прямо, глаза его широко раскрыты. В лице с могучими дугами бровей и прямым крупным носом выделены такие черты, которые усиливают впечатление твердости. Весь он полон готовности постоять за свои убеждения. И вместе с тем в этой фигуре нет ни чрезмерной суровости, ни фанатической ожесточенности.

Мозаики, изображающие отцов церкви, отличаются исключительной тонкостью красочных оттенков. Лица — розовые, не такие бескровные, как в более поздних иконах; тени — красные и зеленоватые; русые волосы в свету голубеют; белые ризы отливают серо-фиолетовыми и серо-синими полутонами. Лучезарные краски вносят нечто светлое в эти строгие образы.

Фрески Софийского собора сохранились очень неполно, в основном в алтарях приделов и отчасти в самом храме. В них представлены библейские, евангельские сцены и события из жизни святых, которым посвящены соответствующие приделы, — „Встреча у Золотых ворот“, „Благовещение“, „Обручение“, „Встреча Марии и Елизаветы“, „Сошествие во ад“. Рассказ в них лаконичен, как в летописи, и даже несколько упрощен, зато наглядно выделяется основное действие. В „Обручении“ стройная Мария уверенно подходит к группе старцев, во „Встрече у Золотых ворот“ Иоаким и Анна нежно обнимают друг друга, в „Сошествии во ад“ Христос решительно протягивает руку Адаму и попирает ногой врага. В этих сценах фигуры отличаются сдержанностью движения, композиции строго уравновешены. Для русского искусства было чем-то новым выражение радости, решимости, торжественности, которыми проникнуты отдельные фигуры.

В сцене „Борьба Иакова с ангелом“ (72) передана библейская легенда о столкновении человека с небесной силой. Иаков, упираясь коленом в противника, стремительно наступает на него, но он слаб и беспомощен рядом с могучим, несгибаемым, как скала, ангелом с его вскинутыми кверху огромными крыльями. Фреска, рисующая борьбу, превращена художником в подобие геральдической композиции; скала на фоне и два пересекающих ее крыла ангела подчеркивают симметрию. По сравнению с современной оттоновской миниатюрой, с ее нервным беспокойным движением (I, 175), киевская фреска выглядит как утверждение нерушимой силы.

Среди фресок Софийского собора, изображающих суровых проповедников и мучеников, попадаются лица, на которых лежит печать особенной мягкости

и человечности. Молодой мученик Пантелеймон выделяется почти классической правильностью юного, обрамленного пышными кудрями лица с большими глазами (68). Это не столько лицо мученика, пострадавшего за веру, сколько лицо полного юношеской прелести героя. Появление подобных образов, напоминающих античные, вряд ли можно объяснить только следованием византийской традиции. Их возникновение было подготовлено условиями русской жизни тех лет. Не следует забывать, что в Киевской Руси высоко чтились человеческая доблесть и воинское геройство. И летопись и митрополит Иларион наряду с „равноапостольным" Владимиром прославляют и „старого Игоря" и бесстрашного воина Святослава. Самое христианство приобрело на Руси небывало жизнерадостный, жизнеутверждающий характер. К неудовольствию церковников, киевские князья продолжали предаваться веселью, любили шумные пиры и ставили воинские доблести выше христианского смирения и монашеского благочестия. Почитание физической красоты сохранялось и позднее. Недаром в „Житии Бориса и Глеба" говорится: „Бяше красен, высок, лицом кругл". Этим объясняется, почему в лицах некоторых святых в росписях Софийского собора отразились черты русских героев.

По замыслу исполнителей, в росписи храма наряду со священными лицами и событиями должен был найти себе место и тот реальный мир, который окружал человека. Но в соответствии с характером иерархического мышления эти мирские сюжеты могли занять лишь подчиненное положение; при этом они ограничены были кругом интересов князя и его двора. В западной части собора, неподалеку от хор, на которых во время службы стоял князь, был представлен князь Ярослав и его семья. Сохранились изображения дочерей Ярослава. В лицах их и особенно Елены Ярославны не заметно той взволнованности, которая сквозит в лицах святых. Правда, и эти изображения трудно признать портретами. В сущности, в лицах отцов церкви больше разнообразия, больше характера, чем в лицах дочерей Ярослава. Овал их лиц сливается с овалом, образуемым головным убором. Глаза широко раскрыты, тонкие губы плотно сжаты. Зато в них нашло выражение общее представление о женской красоте. Известно, что создатели былин переносили на князя Владимира свои понятия об идеальном князе и воспели его под именем Красное Солнышко. Видимо, и в образах его внучек нашли свое косвенное отражение народные эпические представления о круглолицей, румяной, большеглазой женщине, о ее сдержанно-спокойной, суровой красоте. Отголоски этих представлений дают о себе знать в киевской Софии и в образах „святых жен", в их одухотворенных лицах (6).

В конце XI века монахи осуждали князей за их привязанность к мирским радостям, к шумным пирам, к охоте и к иным развлечениям. Феодосий Печерский возмущался тем, что „многие играюще перед князем, другие органные гласы поюще". Между тем языческое веселье долго держалось в княжеском быту. Картины дворцовых развлечений можно видеть и среди росписей Софийского собора. Этим они решительно отличаются от всех современных им росписей византийских храмов. Правда, светские сюжеты сосредоточены лишь на лестницах, по которым князь и его дружина поднимались на хоры. Здесь можно

6. Женская голова. Фреска Софийского собора в Киеве

видеть сценки охоты на волка, на медведя и на барса, которой развлекалась феодальная знать; здесь представлены и сцены на императорском ипподроме в Константинополе, которые русским путешественникам казались особенно заманчивыми; представлены сцены цирка, скоморохи в дурацких колпаках, акробаты, ряженые, флейтисты, плясуны и просто жанровые фигуры, вроде погонщика верблюда или музыканта (65). У музыканта хорошо передано молодое лицо восточного типа; судя по выражению его больших темных глаз, он ожидает знака, чтобы ударить смычком по струнам. Фрески эти говорят о том, что киевские живописцы умели передавать в живописи свои жизненные наблюдения. Впрочем, не следует забывать, что все бытовые сценки служат лишь для заполнения пустого поля стены. Им не уделялось столько внимания, как изображениям святых. Чтобы подчеркнуть их декоративное значение, многие фигуры заключены в круглые обрамления.

Прямое назначение Софийского собора и тематика его мозаик и росписей указывают на то, что он был создан киевским князем для укрепления своего авторитета и всего слагавшегося феодального строя. Вместе с тем это величественное здание с его монументальной живописью, сооруженное на самом видном месте Киева, этой „матери городов русских", служило во славу Русского государства, его растущего могущества.

Софийский собор был самым выдающимся, но далеко не единственным памятником русской архитектуры XI века. Есть сведения, что, помимо него, в Киеве было в то время множество церквей. Другое значительнейшее здание этого времени, Спасо-Преображенский собор в Чернигове по своим размерам уступает киевской Софии и отличается от нее вытянутостью плана с запада на восток. Современное состояние собора не дает полного представления об его первоначальном виде: пол собора надложен, нижние мраморные колонны, которые от этого кажутся чрезмерно короткими, обложены современной имитацией мрамора. Но самое главное — то, что в силу вытянутости плана в здании оказалось нарушенным равновесие расположенных по четырем странам света архитектурных элементов. В нем нет и такого преобладания подкупольного пространства, как в Софии. Правда, и здесь галлерея отделяет хоры от главного пространства храма. Но в отличие от тройных аркад с повышенной средней аркой в киевской Софии (ср. 67), в черниговском соборе все три арки одинаковой высоты (74). Поскольку в Спасо-Преображенском соборе нет такого обилия пролетов, как в Софийском, здесь нет и такой тесной сопряженности архитектурных элементов. Каждый из них воспринимается вне связи с другими, и это придает зданию более тяжеловесный, косный характер.

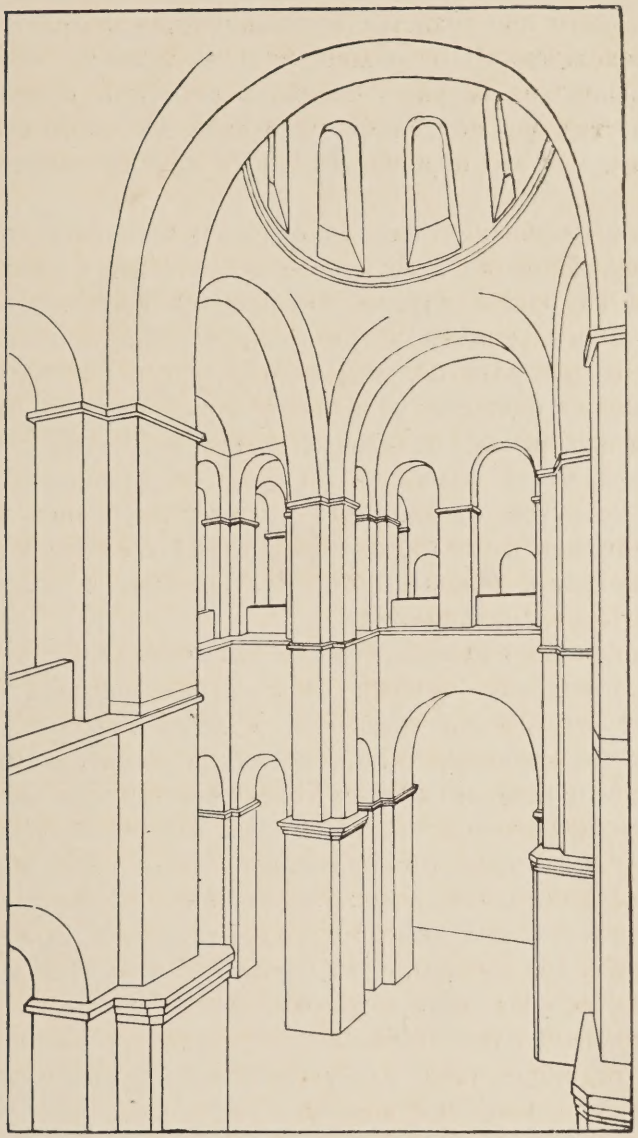
Строитель черниговского собора князь Мстислав, сначала соперник, затем союзник Ярослава, бесстрашный воин, в поисках славы вдоль и поперек избороздивший страну, хотел в этом сооружении создать впечатление особой пышности и роскоши. Мраморные колонны, какие позднее вышли из употребления на Руси, придавали ему классический облик. Со своими пятью куполами, лестничной

башней в западной части и высокими тесно сдвинутыми алтарными полукружиями черниговский собор (4) производит снаружи более торжественное и мощное впечатление, чем София (66). В нем не заметно ни нарастания масштабов, ни трепетного ритма, даже его ниши на апсидах в силу их свободного, неравномерного расположения не в состоянии облегчить его непроницаемо толстые стены.

Черниговский собор не выражает с такой полнотой наивысшие достижения архитектуры древнерусского государства, как София. Однако именно типу черниговского собора в течение ближайших веков принадлежало будущее. Из росписей черниговского собора сохранилось только изображение св. Феклы — замечательное классическое лицо с тонким носом и большими глазами, мягко вылепленное светотенью, почти скульптурное по своему характеру.

Вскоре после киевской Софии возводятся позднее сильно перестроенный Софийский собор в Полоцке и Софийский собор в Новгороде — древнейший памятник новгородской архитектуры (13). Поставленный на самом высоком месте Новгорода, в центре Кремля, он по своему внешнему облику ближе к черниговскому, чем к киевскому собору. С восточной стороны, где его древнейшие части не закрыты добавлениями XII века, сразу бросается в глаза, что он более вытянут, чем киевская София. Стены его — более толстые, четыре огромные главы на низких барабанах поставлены более тесно вокруг средней главы, апсиды его лишены всяких ниш и производят сильное впечатление благородной гладью своих геометрических форм многогранника и полуцилиндров. Если в новгородской Софии можно предполагать с самого начала наличие открытых галлерей, она все же отличалась от киевской Софии, в пирамидальной композиции которой так ясно выражено было возникновение больших форм из малых. В сильно вытянутом вверх массиве новгородского собора воплощена сила, действующая не постепенностью нарастания, а внезапностью своего порыва. В облике новгородской Софии с ее центральным золотым шлемовидным куполом есть нечто могучее, богатырское. При взгляде на нее становится понятным любимое выражение древних новгородцев: „Где София, там и Новгород".

Внутренний вид новгородской Софии очень близок к киевской (стр. 55). Ее пространство отличается сложной расчлененностью, разнообразием составных частей, богатством зрительных впечатлений, обилием взаимоотношений между отдельными частями. Массивные столбы, как и в Киеве, имеют крещатую форму, и это связывает каждый из них с расходящимися от них во все стороны арками. Вступая в собор и минуя покрытые низкими коробовыми сводами оконечности креста, зритель оказывается в подкупольном пространстве. Взгляд его прокладывает себе путь сначала прямо к алтарю, затем по сторонам, в перекрестья, где виднеются боковые купола, наконец, ввысь по направлению к главному куполу. Даже массивность главных столбов и постановка столбов посередине галлерей, в отличие от киевской Софии с ее тройной аркадой, не в состоянии нарушить связь центрального пространства с хорами. В сущности,



Софийский собор в Новгороде

подкупольное пространство производит не менее величественное впечатление, чем наружный вид собора с его тесно сгрудившимися пятью куполами.

Как и в Киеве, в Новгороде внутри собора благодаря горизонтальным членениям соблюдается постепенность переходов от более мелкого к более крупному. Полочки внизу отсекают от подкупольных столбов небольшие отрезки, которые воспринимаются как низкие лопатки; хорам соответствуют другие отрезки, и вместе с тем все четыре столба снизу доверху воспринимаются как единое целое в качестве подпоры купола. Как и в киевской Софии, в новгородской

величие ее внутреннего пространства воспринимается зрителем не сразу, а путем постепенного „восхождения" от более мелких нижних членений к высоким столбам с „остановкой" на хорах, и потому огромность купола и всего подкупольного пространства не подавляет человека, не вызывает в нем сознания своего ничтожества, как это нередко бывало в других памятниках средневекового зодчества.

В новгородской Софии почти не сохранилась живопись, современная первоначальному собору. Пророки в ее куполе выполнены на полстолетия позднее (ок. 1108 г.). Ни на одном другом живописном произведении Новгорода не лежит отпечаток такого величия и роскоши, в духе лучших киевских традиций. Фигуры эти в два раза больше человеческого роста. Пророки-богатыри в роскошных тяжелых одеждах сохраняют торжественное спокойствие, но их большие, широко раскрытые печальные глаза устремлены вдаль. Среди них особенно прекрасны юный волоокий Соломон в длинном пурпурном плаще, пророк Даниил в короткой одежде и в золотистом плаще с изумрудно-зелеными тенями и Иеремия в бледноголубом хитоне с зелеными тенями и в желтом плаще, отливающем лиловыми тонами. Одежды и головные уборы пророков усеяны драгоценными камнями.

Новгородские фрески написаны без световых бликов. Глубиной своих чистых, чуть поблекших тонов они похожи на киевские мозаики. Впрочем, на этих образах лежит печать особой суровости и мужественной силы. Эти черты софийских фресок связывают их с новгородскими памятниками монументальной живописи следующего века, но фрески XI века превосходят позднейшие изысканностью своего живописного мастерства. Черты известной близости к мозаичной технике заметны и в фигурах Константина и Елены в том же соборе, написанных в неповторимо своеобразной плоскостно-линейной манере прямо по сухой стене.

Древнейшим памятником новгородской иконописи является икона Петра и Павла (из Софийского собора). Изображенные в рост, два апостола в позах древних ораторов беседуют друг с другом. Мягко струятся складки их одежд. Белый, чуть желтоватый плащ Павла розовеет в тенях, темносиний хитон Петра отличается такой глубиной тона, равную которой трудно найти в древней иконописи. При всей силе и чистоте красок в иконе избегнута пестрота, ее колорит производит цельное, гармоничное впечатление.

Немногочисленные остатки древнейшего искусства Новгорода говорят о том, какие высокие художественные ценности были положены в основу его дальнейшего развития.

С принятием христианства в Киеве развивается искусство книги. Русские люди научились с благоговением относиться к книгам. „Великая бывает польза от книжного учения", восторженно восклицает летописец. Правда, книги, писавшиеся на пергаменте и требовавшие большого труда, были дороги и представляли собой большую редкость. В их убранстве и украшении русские мастера рано достигли высокого искусства.

7. Дмитрий Солунский.
Мозаика Михайловского Златоверхого монастыря в Киеве

Одним из самых ранних произведений русского книжного искусства является евангелие, созданное в Киеве диаконом Григорием для новгородского посадника Остромира. Книга эта носит парадный характер: текст в ней написан крупным уставом в два столбца, начальные страницы украшены заставками с золотом, золотом тронуты и заглавные буквы. Три миниатюры авторов евангелия носят характер самостоятельных изображений. Евангелист Марк (70) поднимает голову и внимательно всматривается в небесного посланника. Евангелист Лука привстал со скамьи и молитвенно протягивает к нему руки. Киевский мастер хотел вложить в свои фигуры больше чувства, порыва и отступил от принятого в то время типа склоненного над работой евангелиста (I, 174). Сходство евангелистов с апостолами Софийского собора говорит о том, на каких примерах монументальной живописи воспитывался киевский миниатюрист. Фигура Марка заключена в обрамление в виде квадрата с полукружиями по сторонам. Все поле за ним покрыто лилиями, уголки — пальметками. Заключенная в подобное обрамление фигура приобретает характер символического знака. Золотые контуры этих миниатюр говорят о влиянии перегородчатой эмали, в производстве которой киевские мастера того времени достигли больших успехов.

К типу роскошно украшенных рукописей примыкает и так называемая Трирская псалтырь. Гораздо скромнее по выполнению миниатюра Изборника Святослава с изображением князя и его семьи (1073). Хотя Святослав представлен в княжеской темносиней мантии и собольей шапке, но и он и его близкие держатся очень просто и лишены атрибутов власти, которыми изобилуют современные им миниатюры, прославляющие германских императоров.

В миниатюрах XI века изображение храма часто служит обрамлением фигурной композиции или украшением пустой страницы. В написанном для Юрьева монастыря в Новгороде Юрьевском евангелии на графический язык красного и белого переведен подобный мотив однокупольного храма (стр. 59). Нужно сравнить это изображение с отделенным от него всего лишь одним столетием рельефом черниговского рога (стр. 27), чтобы убедиться, что значило для русского искусства истекшее столетие. Правда, теперь исчезло ощущение сказочного в жизни природы, ее изменчивости и движения. Зато завоевано было понимание красоты как порядка, симметрии и ритма. Как и в рельефах рога, здесь нет вполне развитого действия. Вокруг одноглавого храма с его процветшим крестом, похожим на древо жизни, собрались павлины, голуби, орлы и пантеры. Звери лишены своей первобытной дикости, но не имеют и традиционного в христианской иконографии символического смысла; только головы орлов почему-то окружены нимбами. В этой заставке церковное здание, как воплощение созданного человеком порядка, подчиняет себе жизнь природы. В сущности, и растительные мотивы превращены в геометрический узор, заполняющий стены храма. В миниатюре Юрьевского евангелия не менее ясно, чем в монументальном искусстве, отразился тот перелом в художественных воззрениях славян, который произошел в начале XI века.

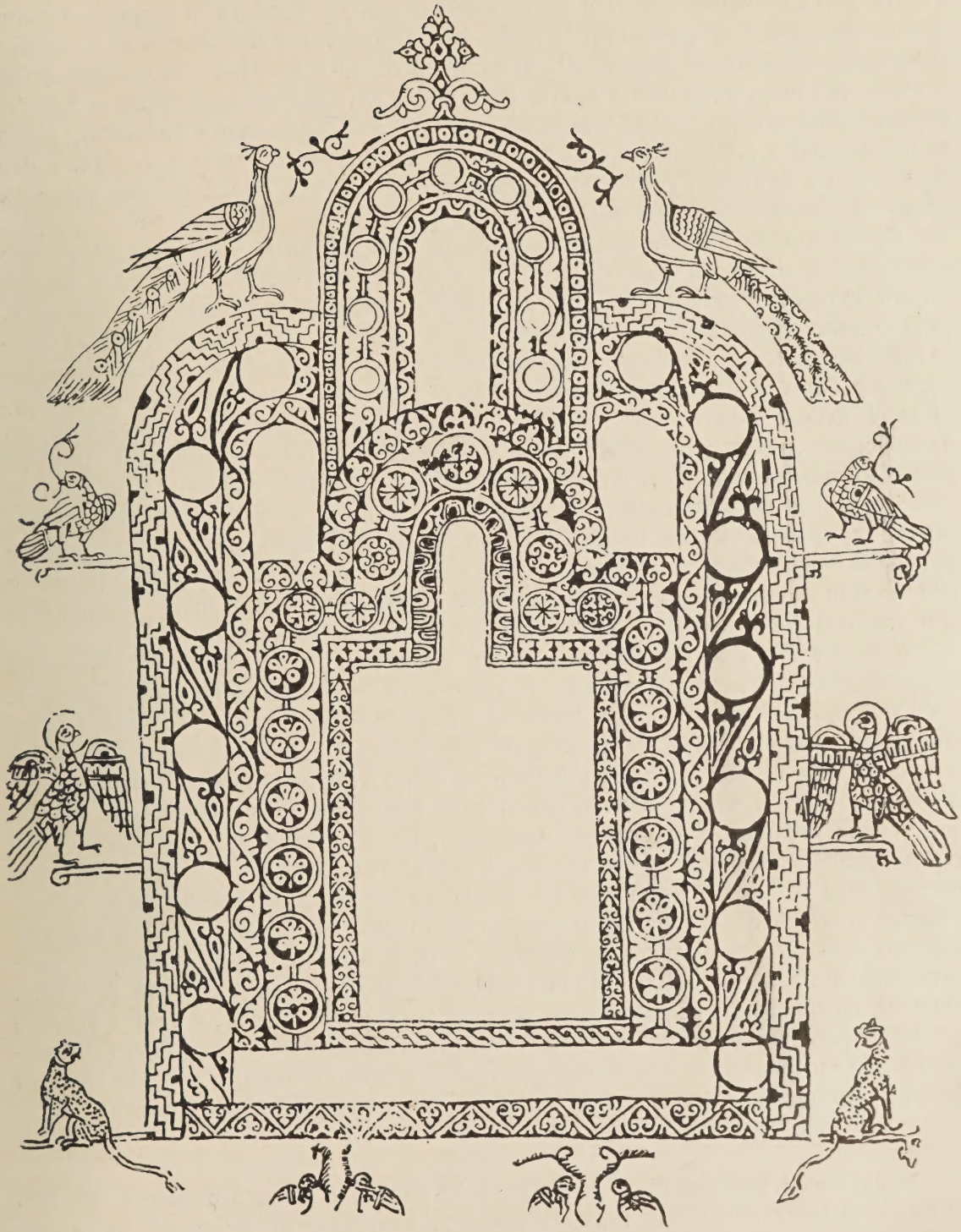
Мозаики собора Михайловского Златоверхого монастыря были выполнены через тридцать-сорок лет после софийских. В то время в Киеве уже складывались

новые общественные отношения, которые позднее дадут о себе знать в художественных произведениях, характеризующих следующую ступень развития русского искусства. Но по характеру своего выполнения михайловские мозаики еще близки к софийским. В украшении храма принимали участие мастера, которые прибыли в Киев из Царьграда. Недаром в русской надписи имеется ошибочное повторение одного и того же слова, которое объясняется тем, что мастера не понимали воспроизводимых ими начертаний. Однако эти мозаики никак нельзя считать византийским произведением, случайно занесенным в Киев. Они характеризуют изменения в художественных воззрениях, происшедшие со времени выполнения софийских мозаик.

По своему общему иконографическому типу михайловские мозаики примыкают к софийским: в алтаре, как и в Софии, было изображено причащение апостолов. Их различия вытекают из тех успехов, которые за это время сделало просвещение в Киевской Руси, из того, что в связи с этим обогатилось и углубилось понимание человека. В софийской мозаике причащение было представлено как торжественный обряд, в котором каждая фигура неукоснительно подчиняется общей закономерности. В михайловской мозаике перед нами более живая и свободная сцена. Фигуры выстроены не в один ряд, но образуют разнообразные группы. Направляясь вместе со всеми к алтарю, каждый апостол держится по-своему. Павел весь изогнулся и покорно протягивает руки, чтобы принять причастие. Матвей с умным старческим лицом более сдержан. Андрей остановился, положил одну руку на грудь и протягивает другую. Некоторые апостолы беседуют друг с другом.

Одна из самых замечательных фигур среди мозаик собора Михайловского монастыря — апостол Марк, который поворачивается в полоборота к соседу, словно обращая к нему свою речь (71). Нужно сравнить голову Марка хотя бы с Григорием Нисским в Софийском соборе (ср. 5), чтобы увидеть, как углубилось выражение человеческого чувства в михайловских мозаиках. Если у Григория глаза напряженно остановились, то в михайловской мозаике глубоко посаженные глаза Марка бросают красноречивый лучистый взгляд, полный теплоты и понимания. Перед нами не суровый, бесстрастный проповедник, а живой, мыслящий человек, похожий не столько на святого, сколько на древнего философа. Соответственно этому изменился и самый способ передачи фигуры. Здесь почти исчезают резкие контурные линии софийских мозаик. Камушки мозаики расположены с тонким расчетом, чтобы они строили форму, лепили объем. Мягкая закругленность головы гармонирует с широким контуром, очерчивающим плечо и руку.

В те годы, когда на стенах Михайловского собора возникали эти образы, слагавшиеся на Руси новые представления о человеке давали о себе знать и в русской письменности, в частности в сочинениях Владимира Мономаха. Это был человек, закаленный в боях и вместе с тем образованный, начитанный. Суровые нравы того времени, готовность в любой момент пустить в ход оружие наложили на него свой отпечаток. Но его не покидало сознание долга и высокого призвания. Русские люди еще и раньше ценили мужество в бою и воинскую доблесть.



Заставка. Юрьевское евангелие

Теперь они научились ценить и нравственную красоту подвига. В своем поучении детям византийский император Константин Порфирородный допускал и коварство по отношению к „варварам". В отличие от него Мономах призывает детей к верности слову, к сознанию долга. Есть нечто глубоко привлекательное в задушевном тоне его „Поучения", в самой простоте его обращения к читателю, нечто подкупающее в искренности, с которой он повествует о своих тревогах, в его настойчивых призывах соблюдать нравственный закон. В михайловских мозаиках образ человека близок к тому, который обрисован был Мономахом.

Среди мозаик Михайловского монастыря одна из самых замечательных — это изображение Дмитрия Солунского (7). Русское государство с самого начала своего существования жило под постоянной угрозой нашествия кочевников. Ратное дело издавна было почетным делом князя и его дружины. После принятия христианства эта борьба приобрела в глазах современников возвышенный характер борьбы не только за свою землю, но и за свою духовную культуру, за веру отцов. Вот почему образ воина-патриота, защитника родной Солуни, для русских людей того времени имел значение высокого примера. В Дмитрии Михайловского монастыря, в самой позе его проглядывает воинский пыл и готовность отразить натиск врага. Его вооружение — меч, щит и копье — составляет неотъемлемую часть его образа. „Князь бо не туне мечь свой носит", — говорится об одном князе в летописи более позднего времени. При всем том Дмитрия нельзя назвать воплощением слепой силы. Взволнованность чувствуется и в его фигуре и в его тревожном, вопросительном взгляде.

Мозаику эту вряд ли можно считать портретом, и в частности портретом строителя собора князя Изяслава, получившего при крещении имя Дмитрия. Но надо думать, что в облике Дмитрия отразились особенности характера, подмеченные художником в современных ему людях. Голова Дмитрия повернута слегка вправо, глаза обращены в обратную сторону, брови приподняты, углы губ опущены, — и это вносит в лицо героя едва уловимое движение. Гамма красок и оттенков мозаики была строго ограничена, но в ее пределах художник сумел создать подлинный шедевр живописного мастерства. Белокурые волосы и розовое лицо как бы возникают из золотого фона, кольчуга передана такими же золотыми кубиками, что и фон, и от этого фигура выглядит особенно легкой и воздушной, но красные контуры отграничивают ее от фона. Холодные оттенки зеленовато-синего плаща и земли чередуются с теплыми тонами розовой рубашки. Опоясывающий воина белый платок обведен голубым контуром, и оттого белизна его приобретает особенную лучезарность. Каждый цвет в соответствии с потребностями человеческого глаза сопоставлен с дополнительным. Все это придает фигуре воздушность и делает ее как бы пронизанной, озаренной светом.

Искусство Киевской Руси достигло в XI веке блестящего расцвета. На нем лежит отпечаток величавой торжественности, благородной изысканности, в нем чувствуется пристрастие к княжеской роскоши. До нас почти не дошло искусство, которое создавалось в Киеве народом для себя. Смердам приходилось

жить в курных избах полуземляночного типа. Но они слагали песни о героях, голос протеста простого люда звучал в городах на вече. У людей труда были свои идеалы жизни и свои понятия красоты. Руками этих людей создавались киевские здания с их пышным убранством. Вот почему и во многих великокняжеских памятниках чувствуются отголоски народных художественных представлений.

Это заметно прежде всего в рельефах Печерского и Михайловского монастырей. Рельефы всадников, высеченные из красного шифера, украшали наружные стены того самого собора Михайловского монастыря, внутри которого находилась мозаика Дмитрия Солунского. Но между ними есть существенное различие. В одном случае изображение воина носит почти портретный характер с тонко переданными психологическими нюансами. В другом сильные эпические образы богатырей настолько лапидарны и обобщены, что похожи на геральдические знаки. Коренастые воины в тяжело развевающихся плащах скачут на низкорослых конях и попирают своих врагов — воинов и змей. Рельеф совершенно плоский, с резко подчеркнутыми гранями.

В одном рельефе Печерского монастыря представлено, как мужчина своими огромными руками раздирает пасть зубастого льва, — возможно, это Самсон, с которым сближали былинного героя Святогора, или какой-то другой богатырь. В другом рельефе представлена полулежащая в колеснице фигура в короткой одежде; колесницу с усилием везут львица и поднявшийся на дыбы лев (64). Трудно решить, кого изображают оба рельефа, во всяком случае не тех святых мучеников, воинов или царей, которых почитала церковь. В рельефах представлено торжество человека над дикими зверями. Подобного рода легенды о приключениях и геройских деяниях рассказывались тогда и о библейских персонажах, как Адам, и об исторических личностях, как Александр Македонский. Церковь сквозь пальцы смотрела на эти отступления от канонических священных книг. В рельефах Печерского монастыря можно видеть примеры изобразительного апокрифа. Выполнение их обобщенно, но выразительно, почти как в Бушском рельефе. В рельефе с колесницей голова льва приставлена к туловищу как маска. Но, как и апокрифическим сказаниям, обоим рельефам нельзя отказать в поэтической яркости и занимательности. Вряд ли случайно, что подобные изображения не церковно-канонического характера допускались в качестве украшений лишь наружных стен храмов. Народ узнавал в них черты знакомых ему и любимых героев. В этом искусстве ему было все понятно и доступно, и главное — героическое лишено было привкуса церковного благочестия.

В прикладном искусстве Киевской Руси XI века особенно ясно проявляется различие между княжеским, дружинным, и народным течением. Сохранились киевские изделия ювелирного мастерства, которыми уже в силу одной материальной ценности золота могли пользоваться только высшие классы. Таковы роскошные диадемы или так называемые бармы XI—XII веков с выполненными в технике перегородчатой эмали изображениями. При всей миниатюрности этих золотых изделий они производят величественное впечатление, как огромные настенные мозаики. В них преобладают строго симметричные композиции.

В одной диадеме, найденной в Киеве, в киотцах размещен деисус — стоящие в рост Христос, Мария, Предтеча и святые; правда, тут же рядом представлены две женские головы в медальонах, не имеющие ничего общего с кругом церковных тем. В другой диадеме в среднем киотце изображен Александр Македонский, возносящийся на небо, по бокам от него в бляшках орнаментальные мотивы, которые по своему силуэту почти тождественны изображению Александра. На золотом фоне выступают тонко подобранные, чистые, яркие краски эмали. К началу XIII века относятся великокняжеские бармы, найденные в Рязани, с погрудным изображением деисуса и святых. На всех этих произведениях ювелирного искусства лежит отпечаток княжеской роскоши и блеска.

Иной характер носят изделия XI—XII веков, имевшие более широкое распространение, вроде найденного в Киеве колта (62) или серебряного браслета из Михайловского монастыря (63). Дело не только в том, что черневая техника их менее сложна и более дешева. Важно то, что сюда проникает больше мотивов древнеславянского искусства X века (ср. стр. 27). Два грифона и две птицы представлены по сторонам похожей на древо жизни плетенки. Фантастический лев на браслете отдаленно напоминает печерский рельеф (ср. 64). Впрочем, по сравнению со славянским искусством в этом „зверином стиле" дают о себе знать заметные изменения. Как и в Юрьевском евангелии (ср. стр. 59), бросается в глаза бо́льшая упорядоченность композиции. Самое приравнивание животных к мотивам плетенья говорит о том, что они утратили свой первоначальный магический смысл. Подобно тому, как можно заслушаться сказочными небылицами, не забывая о том, что это лишь поэтический вымысел, так люди того времени любовались этими фантастическими изображениями, хотя они уже не имели над ними первоначальной магической власти. Привязанность народа к этим старым мотивам отражала его скрытый протест против новой, насаждаемой князьями и церковью христианской культуры.

Искусство Киевской Руси существовало в течение сравнительно недолгого времени. Но оно знаменует блистательный расцвет русского художественного творчества и занимает выдающееся место в современном ему мировом искусстве. В Германии и Франции в то время господствовало сильное, но порой несколько грубоватое по своим формам искусство романского стиля. В Италии искусство этого времени развивалось в тесной связи с византийской традицией. В Армении, с трудом освободившейся от завоевателей-арабов, и в Грузии, усилившейся благодаря объединению, начинался новый подъем культуры, велось обширное строительство. В Средней Азии Самарканд и Бухара стали центрами образованности и искусства: здесь при ханском дворе начинали свой путь Абу Али ибн Сина (Авиценна) и Фердоуси.

Среди этих центров мировой культуры Киев занимал особое место. В Киеве закладывались основы того развития, которое на многие века определило дальнейшие судьбы художественной культуры древней Руси. Как ни отрывочны наши сведения о расцвете киевского искусства, нельзя не подивиться тому, как

быстро восточные славяне овладели лучшими достижениями современной им художественной культуры, как легко они перешли на тот путь, на котором приобрело больший вес человеческое, разумное начало, как прочно утвердилось в Киеве монументальное искусство, о котором еще недавно не было ничего известно. Видимо, причины этих успехов были в том, что еще в период распада общинно-родового строя и возникновения государства славяне в итоге своего самостоятельного развития подошли к выработке нового взгляда на мир и на человека, который позднее так ярко проявился в искусстве Киевской Руси.

В то время во многих странах высшим авторитетом в делах искусства обладала еще Византия. Вот почему путешественники в похвалу Киеву называли его вторым Царьградом. Недаром и сами русские князья, отстаивая равноправие Киева, давали его выдающимся сооружениям названия прославленных памятников византийской столицы. Сами византийцы видели в Киеве всего лишь свою художественную колонию. На этой же в корне ошибочной точке зрения стоят многие буржуазные византинисты. Но если рассматривать искусство Киевской Руси в связи с дальнейшим художественным развитием русского народа, нетрудно заметить, что оно входит неотъемлемой частью в русское художественное наследие. В этом искусстве поставлены были те задачи, которые были выдвинуты жизнью после создания Русского государства и над которыми предстояло трудиться и последующим поколениям. Этой тесной связью с жизнью объясняется, почему искусство Киева приобрело в XI веке такой большой размах, почему в нем столько силы, так высок уровень его мастерства.

Культура Киевской Руси имела основоположное значение для дальнейшего развития как русского народа, так и братских ему народов — украинского и белорусского. Но киевская художественная культура имела в то время распространение преимущественно лишь в таких крупных городах, как Киев, Чернигов, Полоцк, Новгород. Она недостаточно глубоко проникала в толщу народной жизни, не находила себе широкого признания по всей стране. В связи с этим в искусстве Киевской Руси заметно выступают различия между столичным течением и провинциальным, княжеским и народным, церковным и языческим. Создавая большое, величественное искусство, строители киевских храмов отдавали дань влеченью к богатству и к роскоши их убранства, но, как показало дальнейшее развитие, это влечение оказалось чем-то наносным и непрочным.

Киевское искусство содействовало изживанию остатков первобытной магии, учило ценить в человеке его способность подчинять себе стихию природы, развивало в людях понимание художественной гармонии. Киевское искусство имело определяющее значение для всего дальнейшего развития русского искусства. Здесь впервые на Руси получил распространение тот тип церковного здания, который сохранил свое значение вплоть до XVI—XVII веков. Здесь впервые применена была система храмовой росписи и отдельные иконографические мотивы, которые легли в основу всей древнерусской живописи. Истоки основных художественных типов и средств выражения древнерусского искусства лежат в киевском искусстве XI века.

Когда князь Святослав покидал пределы Киева, он, обращаясь к своей дружине, сказал ей, что вместе с ним оставляет „суету света сего“ и „прелесть мира сего“. Эти слова хорошо выражают, как понимали и ценили современники культуру в прошлом блестящего стольного города. Хотя Киев уже в XII веке утратил свое былое значение, память о нем сохранялась и много позднее. Недаром предание о Владимире Красном Солнышке, вместе с могучими русскими богатырями Ильей Муромцем и Добрыней Никитичем защищавшем русскую землю от „поганых“, долгое время жило в потомстве. Недаром именно киевская София почиталась как „церковь церквей“, и уже в гораздо более позднее время, изображая рай в иконах „О тебе радуется“, русские мастера воспроизводили очертания этого многокупольного храма. Недаром впервые попавший в Киев образ ласкающей младенца матери стал одним из самых любимых в древнерусской живописи.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

Высоко плаваеши на дело в буести, яко сокол на ветрах ширяяся, хотя птицю в буйстве одолети.

Слово о полку Игореве

И пришед в ковчег лютый зверь и прыснув, из ноздрю же его выскочил кот и кошка и удавили мышь ту. Повелением божиим не сбыться злохитрьство диаволе. И оттоле начаша быть коты.

Историческая Палея

Во второй половине XI века в жизни древнерусского государства происходят изменения, которые определяют судьбу русской культуры на много веков вперед. Князья, бояре и церковники все более расширяют свое землевладение. В связи с этим свободный в прошлом земледелец становится во все более зависимое положение. „...в 11-м веке шли в кабалу „смерды" (так называет крестьян „Русская Правда") и „записывались" за помещиками!" (В. И. Ленин. Соч., т. 12, стр. 237). Вытеснение крестьянской общины боярской вотчиной нашло себе отражение в ярославовой „Правде". Расширение княжеского землевладения совпало со временем, когда в связи с крестовыми походами и разрушением арабского владычества турками-сельджуками Киев оказался в стороне от основной артерии международной торговли. Ярославу в качестве великого князя еще удавалось удержать в подчинении Новгород, Киев и Чернигов. После его смерти начинается дробление древнерусского государства на мелкие удельные княжества. Княжества Ольговичей, Святославичей и Мономаховичей находятся в состоянии вечных междоусобиц. В этих усобицах князья истощали силы и разоряли родные города и села. Память о единстве земли русской, о прежней славе Киевской Руси жила в народных песнях о русских богатырях и о князе Владимире Красном Солнышке. Все это время, с конца XI и до середины XV века, принято называть периодом феодальной раздробленности. Этот период накладывает свой отпечаток на художественное творчество. Впрочем, многие памятники искусства конца XI и даже начала следующего века, созданные в условиях феодальной раздробленности, по своему характеру ближе всего к памятникам предшествующего периода.

В годы дробления древнерусского государства и дальнейшего укрепления феодального строя в Киеве в качестве новой общественной и культурной силы раз-

вивается монашество. Служа опорой княжеской власти, церковь видела в суровом монастырском уставе одно из средств борьбы с жившими в народной массе пережитками язычества. Основанный Феодосием Печерским, монастырь становится оплотом киевского монашества. Отсюда властно звучит призыв „отречься от мира". Здесь настойчиво утверждалось, что „мир во зле лежит". Монахи всячески призывали к аскетизму, к соблюдению постов. Наглядным выражением этого отречения было то, что сами они поселялись в печерских пещерах, куда не проникал дневной свет, где всегда царил полумрак, где человек чувствовал себя как бы заживо погребенным. Проповедуя, что низвергнутые христианством языческие боги превратились в бесов, монашество содействовало развитию демонологии. Мир начинает мыслиться как арена борьбы добрых и злых, светлых и темных сил. Человек на каждом шагу должен был опасаться подстерегавших его искушений и козней дьявола. Эти воззрения позднее нашли отражение в сборнике сказаний о деятелях Печерского монастыря, в так называемом Печерском патерике.

Проповедуемые в монастырях воззрения оказали косвенное воздействие и на русское искусство XII века и более позднего времени. Впрочем, полного преобладания они никогда не имели. Призыву умерщвлять свою плоть и опасаться дьявольских наваждений народ противопоставлял здоровое чувство жизни и насмешливый ум.

Один из древнейших архитектурных памятников Печерской лавры — Успенский собор по своему типу имеет много общего с Софийским собором. Роскошью его отделки монахи хотели затмить княжескую митрополию. Но в отличие от Софийского собора он образует замкнутый куб, не столько вырастающий из окружающего, сколько противостоящий ему. Особенно ясно выступает этот новый архитектурный принцип в соборе Елецкого монастыря в Чернигове (стр. 68). Новое сказывается и во внутреннем пространстве храма: хоры не окружают с трех сторон подкупольное пространство, они имеются только в западной части; с отпадением аркады исчезает постепенность перехода от светлого купола к полутемным обходам. Но главному изменению подвергся внешний облик храма. Здание Елецкого собора образует огромный, почти нерасчлененный массив. Его стены толсты не только сами по себе; самая обработка сокращающихся оконных проемов ясно показывает их толщину. Всякий, кто вступает в храм, оказывается как бы отгороженным от мира, который, по воззрениям того времени, „лежит во зле". В соответствии с толстыми столбами внутри наружные стены храма разделены мощными лопатками, и это повышает впечатление напряженности стен. Вся стена делится по горизонтали пояском небольших, нависающих над основным ее слоем арочек, которые еще больше подчеркивают массивность. Здание Елецкого собора облегчено в верхней части и увенчано всего лишь одной небольшой главой. В целом в его архитектуре меньше движения и роста, чем в киевской Софии (стр. 45). Собор производит впечатление неподвижности.

Даже в княжеской церкви в Берестове (73), несмотря на сохранение старой полосатой кладки, возрастает впечатление массивности стен. Сильно выступающие столбы и стиснутые между ними арки не облегчают стену, но, так же

как и окна, только подчеркивают ее толщу. От этих величавых зданий веет суровостью и неприступностью.

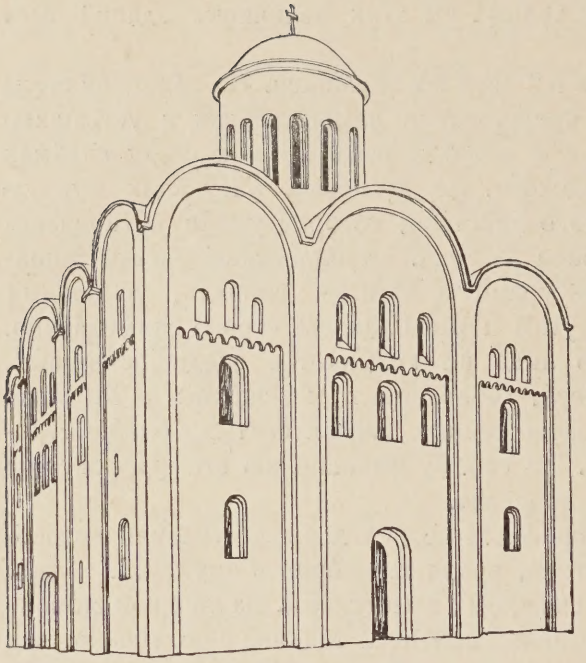
Воздействие аскетизма сказалось в XII веке и в живописи. На западной стене Кирилловского храма в Киеве (1140) представлена назидательная и устрашающая сцена „Страшный суд". В алтаре в мелких, разбивающих стену клеймах передано житие Кирилла Александрийского. Но в сценах, рисующих бурную жизнь отца церкви, мало драматического действия, которое умели воспроизводить мастера фресок Софийского собора XI века. Кирилловские фрески заполнены неподвижными, оцепенелыми фигурами в богатых нарядах, усыпанных камнями. Они мало связаны друг с другом и расположены строго симметрично. Даже фигура главного действующего лица не выделяется среди остальных. В нескольких фресках Софийского собора, добавленных к основным в XII веке, в аскетически изможденных лицах и расширенных глазах святых больше строгости, суровости, чем в лицах XI века. По своему выполнению эти фрески суше и более линейны, чем фрески времен Ярослава.

С усилением монашества вечные опасения козней дьявола усилили потребность в магических средствах воздействия, вроде заговоров и амулетов. В этих амулетах христианские мотивы уживаются рядом с языческими. На лицевой стороне золотого черниговского змеевика представлен архангел Михаил в облачении, как на мозаике Софийского собора, на обороте — голова Горгоны, окруженная змеями. Надпись носит характер заклинания. На другом змеевике прямо указывается на то, что его носили, чтобы предохранить „нутро" человека от болезни. Даже бесстрашные воины, закаленные в походах и боях, не расставались с ладанками и заговорами, опасаясь без них стать жертвой „темной силы".

Появление новых черт в искусстве совпало в южной Руси с упадком пышной киевской культуры. Во второй половине XII века Киев теряет свое политическое и культурное значение. Недаром владимирский князь Андрей Боголюбский, захватив первопрестольный город, не пожелал в нем остаться и вернулся к себе на север.

Северо-восточная часть Руси заселялась славянами уже в IX—XI веках. В XII веке, после того как новые полчища кочевников стали беспокоить южную Русь, наплыв славянских переселенцев на север усилился. Вдали от старых княжеских городов, среди диких, ненаселенных мест переселенцы чувствовали себя спокойнее, чем на юге. Правда, в таких древних городах, как Ростов и Суздаль, большую силу приобретало местное боярство. Русский крестьянин, который бежал на север от кочевников, оказался на боярских землях в положении кабальной зависимости. По выражению одного писателя того времени, на смерда смотрели как на скотину.

На протяжении XII века на севере соотношение общественных сил было иным, чем в Киеве. Владимирский князь выступает против бояр и пытается ограничить их власть, за что заслужил прозвище „самовластца". Он окружает себя военными слугами, держит себя с ними, как сюзерен со своими вассалами, в знак этого жалует



Успенский собор Елецкого монастыря. Чернигов. Реконструкция

их конями и сам хранит меч князя Бориса, как священную реликвию. В борьбе с непокорными боярами владимирский князь пытается опереться на горожан. Во Владимире XII века заметно усиливается роль этих так называемых „мизинных людей", ремесленников, в том числе каменщиков и древоделов. Враждебные боярской знати, горожане охотно оказывают поддержку князю. Но в борьбе с боярством князь Андрей пал жертвой его недовольства: он был убит наемниками бояр. Боярская знать была тогда еще слишком сильна для того, чтобы можно было ее привести к подчинению. Но существенно новым было во Владимирском княжестве то, что великий князь стал искать союза с широкими слоями горожан. Это отразилось и на развитии местной художественной культуры. В новых общественных условиях, которые сложились во Владимиро-Суздальском княжестве, традиции княжеско-дружинной культуры, так пышно расцветшей в Киеве, были обогащены воздействием народного творчества, в котором были живучи дохристианские традиции.

В искусстве Владимиро-Суздальской земли отразились объединительные стремления княжеской власти, и вместе с тем в нем непосредственно проявилось участие и народа с его самобытными художественными воззрениями. Все это содействовало возникновению во Владимире большого искусства. В прошлом народное художественное творчество находило себе проявление преимущественно в формах искусства прикладного. На почве Владимиро-Суздальского княжества народ мог в большей степени чем раньше участвовать в создании монументального искусства, обогащенного творческим опытом и высоким мастерством.

Владимиро-суздальское искусство создавалось в то время, когда Киев уже потерял свое былое значение. В памятниках Владимира меньше было изысканной роскоши, чем в киевских храмах, меньше догматического глубокомыслия, чем в киевских мозаических циклах. Искусство Владимира XII века было более просто и более мужественно, любовь к пышности и роскоши уступает в нем место стремлению к совершенству исполнения, догматическое глубокомыслие — более живому поэтическому отношению к миру.

Хотя Владимиро-Суздальское княжество и было отделено от Киева и от Новгорода непроходимыми лесами и топями, в своих лучших созданиях оно

отправлялось от традиций Киева. Еще при Владимире Мономахе, который прежде чем занять киевский престол княжил в Чернигове и Переславле, здесь усердно насаждались киевские традиции. Ростовский собор был построен по образцу Успенского собора Печерского монастыря, в „тую же меру“ (по выражению Печерского патерика); расписан он был тоже по его образцу („идеже кийждо праздник, в коем месте написан“). Сюда была перенесена и икона, написанная Алимпием Печерским. Тип храма Елецкого монастыря в виде куба с арочным поясом похож на тот, который лег в основу владимиро-суздальского зодчества XII века. Прообразы владимиро-суздальских рельефов можно видеть в черниговских памятниках. В развитии живописи можно также заметить прямую связь с Киевом: недаром Андрей Боголюбский привез из Вышгорода икону богоматери, которая во Владимире стала местной святыней. Образ киевской „Нерушимой стены“ находит отклик в так называемой Ярославской оранте.

Собор в Переславле-Залесском

Тесная связь Владимиро-Суздальской земли с Киевом не исключает того, что и другие русские княжества и зарубежные государства поддерживали с ней культурные связи. На первом месте стоят западнорусские княжества, вроде Галича, где в планах церквей можно заметить сходство с владимиро-суздальскими храмами. Каменная резьба Владимира порой напоминает резьбу на стенах грузинских и армянских храмов. Многие мотивы этой резьбы, вроде масок или зверей, находят себе аналогии в Южной Германии, в Северной Италии и во Франции XII века. Все это вовсе не исключает того, что во Владимиро-Суздальском княжестве создаются новые образы и типы, а общепринятые подвергаются глубокой переработке.

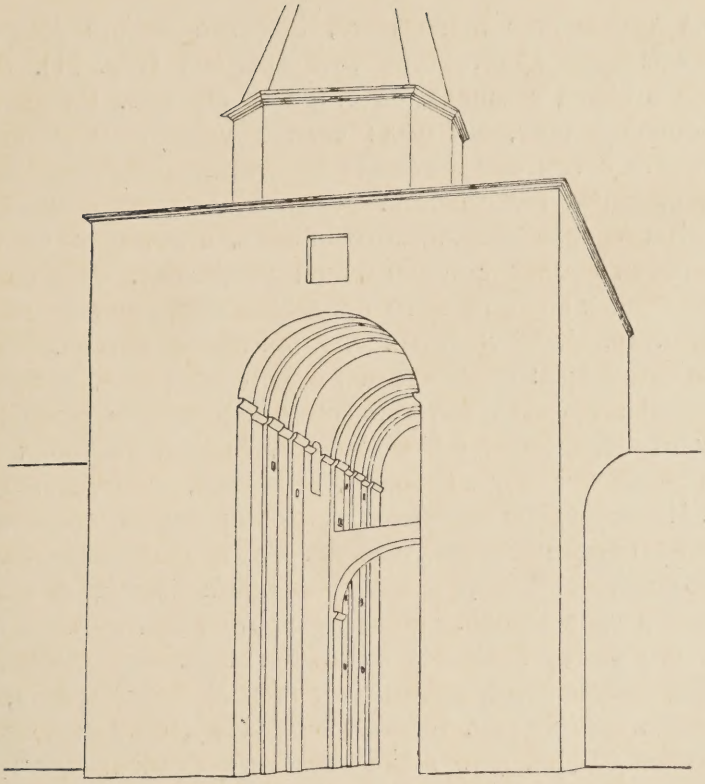
Владимиро-суздальское искусство развивалось на протяжении почти целого столетия. Самые ранние известные нам произведения его относятся к середине XII века, последние созданы незадолго до Батыева разгрома. За этот промежуток времени владимиро-суздальское искусство прошло свой путь развития — от суровой простоты ранних произведений к утонченному, изысканному изяществу позднейших. Уже в этом одном сказывается его самостоятельность.

Судя по отзывам современников, владимирцы были превосходными „древоделами“. Дерево в изобилии имелось в этом краю. Черты деревянной конструк-

ции дают о себе знать во владимиро-суздальской архитектуре и в постановке башен по бокам от соборов, и в пристройках к храмам притворов, похожих на прирубы, и, наконец, в раскраске наружных стен. Во Владимиро-Суздальском княжестве много строили из белого камня местного происхождения. Владимиро-суздальские строители широко использовали технику бутовой кладки, при которой возводились две стенки, а пространство между ними заполнялось мелким камнем и заливалось известью. Владимирские резчики переносили в камень приемы плоской деревянной резьбы; при этом они в совершенстве владели техникой обработки более твердого и прочного материала — камня.

Большинство владимиро-суздальских построек создавалось для князей, по их почину, их мастерами. Возможность возведения и украшения подобных крупных памятников была лишь в руках князей. Князь Андрей Боголюбский отличался особенным усердием в деле строительства. Ипатьевская летопись с похвалой отзывается о том, что этот князь „Володимирь сильно устроил", и уподобляет его прославленному своим строительным рвением библейскому царю Соломону. Нам неизвестно с полной достоверностью, кто были строители Андрея Боголюбского. Летопись говорит: „приведе ему бог мастеров из всех земель". Некоторое преувеличение в этих словах, видимо, вызвано желанием поднять авторитет великого князя. Возможно, что им привлекались к работам странствующие артели мастеров, которые в то время действовали в различных уголках Европы. Во всяком случае несомненно, что русским мастерам принадлежала определяющая роль. Об этом свидетельствует сравнение владимирских памятников с зарубежными. По поводу построек преемника Андрея Всеволода в летописи отмечается, что князь „не искал мастеров от немец".

Наиболее ранними произведениями владимиро-суздальской архитектуры являются соборы в бывшей резиденции князя Юрия Долгорукого — Кидекше (1152) и в Переславле-Залесском (стр. 69). В них уже ясно наметился тот тип храма, который впоследствии господствовал во Владимире. Храм имеет форму приземистого, словно вросшего в землю куба; на нем поставлен цилиндр, покрытый шлемовидным куполом; с востока к нему примыкают три почти одинаковых алтарных полукружия. В сущности, он представляет собой подобие собора Елецкого монастыря (стр. 68). Та же гладь и толща стен, сходен и арочный поясок. Но в среднерусских храмах более ритмично их членение на отдельные части. Стена делится лопатками на три равных прясла, горизонтальным отливом — на две почти равных части. В Переславском соборе более последовательно выделяются взаимоотношения между каждым полукруглым завершением стены (закомарой) и стройными окнами, ясно выступает объем полуцилиндров каждой из апсид. Стереометрическая правильность всех выложенных из белого камня форм давала возможность при сохранении единства целого создать впечатление, будто каждая часть представляет собой развитый и самостоятельный объем. Владимирские мастера уже в этих постройках взяли за основу новый тип храма кубической формы, при этом они ставили своей задачей обогатить его теми ритмическими



Золотые ворота во Владимире. Реконструкция

повторами архитектурных форм, которые так ясно выступают в киевской Софии (стр. 45).

Переславский храм отличается приземистостью, его позднее переделанная главка тяжело давит на стены. В кидекшском храме благодаря арочному пояску и поребрику более ясно ощущение массива стены. Но и в нем заметны суровость, тяжеловесность форм, скупость украшений — черты, которые отвечали суровому духу первых лет существования Владимиро-Суздальского княжества.

Расцвет зодчества во Владимире падает на время Андрея Боголюбского. Испытывая недоверие к Суздалю, где было сильно ненавистное ему боярство, Андрей переносит свою резиденцию во Владимир. Город возник еще при Владимире Мономахе, именем которого он был назван. Небольшая мономахова крепость на высоком, неприступном берегу Клязьмы была расширена Андреем. На западе выросла княжáя часть, на востоке — посад. В отличие от Суздаля, в котором укреплена была только небольшая боярская часть в центре, Владимир, где жило больше ремесленников, имел более обширные стены, охватывавшие его с посадом со всех сторон. В центре города на высоком откосе был сооружен Успенский собор.

Несмотря на позднейшие пристройки, Золотые ворота Андрея дают представление о гражданской архитектуре того времени (стр. 71). Золотые ворота стоят при входе в город с запада, со стороны Москвы. Сливаясь с примыкавшими к ним с боков валами, они были сильно укреплены и по тому времени неприступны; вместе с тем они служили триумфальными воротами, и потому в них много торжественной величавости. Золотые ворота производили сильное впечатление простотой своего кубического объема, с которым контрастирует расчлененный лопатками пролет с перемычкой посредине. Шатровая церковь наверху и примыкавшие к воротам валы придавали всей композиции пирамидально-ступенчатый характер. Уже в Золотых воротах проявляются существенные черты владимирской архитектуры: строгость и ясность контуров, величавость гладких плоскостей, правильность всех вытесанных из камня архитектурных форм.

Неподалеку от Владимира, в Боголюбове, Андрей выстроил для себя обнесенный стенами замок-усадьбу с собором, церковью, княжеским теремом и Золотыми воротами. На основании недавних раскопок можно представить себе весь обширный комплекс боголюбовских зданий. Собор был соединен с княжескими палатами при помощи переходов и двух каменных башен, из которых сохранилась доныне только одна башня. Неподалеку от собора высился каменный киворий над чашей, его шатер покоился на восьми стройных колонках. Надо думать, что собор господствовал над всеми остальными постройками, но строители постарались связать его с ними. Правда, вокруг него не было открытой галлереи, как в киевской Софии, зато в Боголюбове объединяющим мотивом служил поясок арочек и колонок на небольших кронштейнах, который тянулся по стенам собора, галлереи и угловых башен. По сравнению с более ранними аркатурами поясок колонок придавал зданию больше нарядности. Эта нарядность усиливалась и тем, что вместо крещатых столбов на углах здания здесь были круглые колонны, украшенные растительными капителями. Не только боголюбовский собор, но и другие владимиро-суздальские храмы были связаны с теремами и в некоторых случаях с башнями по бокам от главного, западного входа. Впрочем, этим башням, видимо, не придавали такого значения, как храмам: они строились из дерева, ни одна из них не сохранилась. В целом необходимо признать, что во владимиро-суздальской архитектуре всегда преобладала замкнутая кубическая форма здания.

Во Владимире Андрей построил одноглавый Успенский собор необыкновенно стройных пропорций, но после пожара и перестройки это здание не сохранило своего первоначального наружного облика. Самым замечательным произведением времени Андрея является храм Покрова на Нерли (8). Согласно одному старинному источнику, князь построил его „на лугу“ в ознаменование своей печали о смерти любимого сына Изяслава. Печать тонкой поэзии лежит на этом памятнике архитектуры.

По своему общему характеру Покровский храм примыкает к обычному владимиро-суздальскому типу одноглавого храма с горизонтальным членением посредине стены и тремя апсидами (стр. 75). Но создатель этого шедевра придал ему такие пропорции, что весь он приобрел неповторимо индивидуальный облик. В этом

8. Церковь Покрова на Нерли

здании поражает прежде всего его стройность и изящество. Среди равнинной местности вблизи от Боголюбова он высится на берегу реки наподобие стройного памятника-башни. Храм в Переславле по сравнению с Нерлинским кажется тяжелым, неуклюжим, вросшим в землю. Для того чтобы сделать храм похожим на круглую башню, строитель отступил от разделения наружных стен на равные части, которое было в то время общепринятой нормой. Что касается среднего прясла, то оно, как обычно, шире остальных, так как должно было подчеркивать осевое значение стройной главы. Но прясла, примыкающие к алтарю значительно сужены по сравнению с западными. Для того чтобы эта часть уравновешивала западную, необходимо рассматривать восточное прясло вместе с примыкающей к нему апсидой. Из этого вытекает, что здание воспринимается не как сумма четырех фасадов, как это было раньше, а как единый объем, свободноритмически расчлененный лопатками на неравные части.

Нарушение симметрии и правильности искупается в Нерлинском храме исключительным богатством новых, еще небывалых ранее соотношений между частями здания. Увенчивающая все здание цилиндрическая главка отличается исключительной стройностью и приобретает определяющее значение: между главкой, апсидами и всем зданием устанавливается тесная связь. Из-за нарушения симметрии линия кровли воспринимается как сплошная волнистая линия. Все формы приобретают текучесть, изменчивость, все проникнуто внутренним трепетом. В композиции Нерлинского храма, как в создании подлинного, поэтического творчества, можно видеть, сколько свободы и живого дыхания придает архитектуре отступление от строгой симметрии.

В соответствии с основной темой — уподоблением храма стройной башне — обработаны и его стены, окна и порталы. Весь храм словно одет в богатый наряд архитектурной декорации. Наряд этот отличается благородной строгостью своих форм. Основным мотивом убранства стен служит арка на двух стройных колонках. Преобладание его сообщает зданию исключительное единство, хотя этот лейтмотив постоянно варьируется, и это вносит в архитектуру жизнь и движение.

Арочками на полуколонках обрамлены окна барабана. Вместе с более широкими арками между ними они образуют вокруг барабана сплошную аркаду. Окна и порталы храма также обрамлены арками, но окна стройнее по своим пропорциям, порталы более низки и широки; в перспективных порталах арки повторяются многократно. Арочки в меньшем масштабе находят себе место и в колончатом пояске, идущем посередине стены, и в пояске, украшающем верхнюю часть апсиды. Но в колончатом пояске апсид колонки через известный промежуток спускаются до самой земли, и потому здесь возникают новые соответствия, соответствия колонок с лопатками, членящими стены. Подобием этого основного мотива служит и каждое из трех прясел на всех трех стенах храма. В среднее прясло особенно ясно вписывается окно в качестве его подобия.

В основе кубического типа храма лежала идея отделения внутренности здания от внешнего мира. Нерлинский храм также имеет довольно плотные стены (стр. 75). Стены эти укреплены выступающими полуколонками, которые соответ-

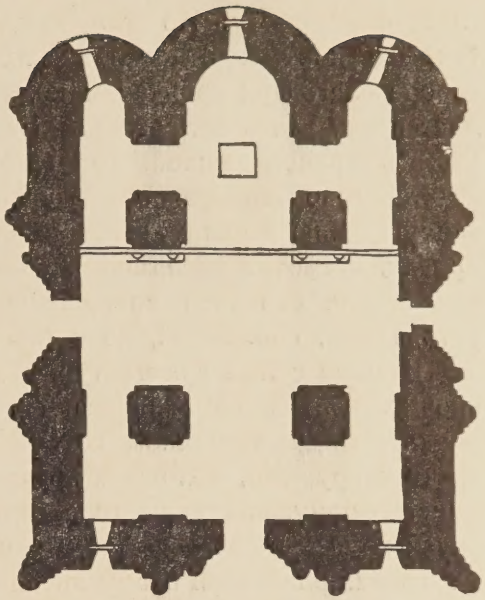
ствуют внутренним столбам. Но из средства укрепления стены эти полуколонны превращаются в средство ее расчленения, оживления и разграничения в ней нескольких планов. В русской архитектуре того времени не существовало второго подобного примера расслоения стены. В сущности, стену мы видим только в нижнем ярусе. Во втором ярусе перспективные окна уводят от переднего плана, уступчатые закомары нависают над стеной, на восточном прясле самой стены почти совсем не видно. В результате здание выглядит так, словно оно образовано не путем сопоставления четырех гладких стен; со своими поясками, валиками, ступенчатыми арками оно как бы изваяно, вылеплено из одного куска.

Строитель Нерлинского храма пошел наперекор той тенденции к утолщению стен, которая начинала побеждать в русской архитектуре XII века. Он развил, усложнил и обогатил то, что намечалось уже в обработке наружных стен киевской Софии (ср. 66). Вот почему здание это занимает такое своеобразное место среди природы. Белизной своего камня, правильностью и стройностью силуэта Нерлинский храм, конечно, выделяется из окружающего его пейзажа. Это гордое утверждение человеком красоты дела своих рук, своего творчества высится над зелеными купами деревьев; храм отмечает место на изгибе реки. В силу изрезанности поверхности стен здания оно кажется созданным для того, чтобы его озаряли, играли на нем солнечные лучи. Когда в ясные дни тени от окружающих деревьев набрасывают поверх каменного узора второй, прозрачный и сквозной узор, тогда здание приобретает особую красоту, особый трепет. Тогда очевидно, что храм этот неспособен отвратить человека от реального мира. Наоборот, всем своим обликом он призывает человека оглянуться на окружающий мир, обратить внимание на красоту голубых теней на белом камне и порадоваться тому, что между делом его рук и природой нет никакого разлада. И действительно, существует немного зданий, в которых солнечные лучи отражались бы на таком изобилии граней, выпуклостей и уступов, как в Нерлинском храме. Вот почему Нерлинский храм можно назвать проявлением жизнеутверждающего начала в нашей древней архитектуре.

В отличие от Нерлинского храма Успенский собор во Владимире уже в первоначальном виде, с его шестью столбами, задуман был как кафедральный собор стольного города. Обстроенный со всех сторон Всеволодом III таким образом, что пристроенные части сливаются с первоначальными, он наряду с соборами в Киеве и Новгороде стал одним из самых крупных соборов древней Руси (76). Если новгородская София олицетворяла для новгородцев их родной город, то Успенский собор мыслился в качестве соборного храма всей Руси XII века. Поставлен он был на высоком месте, почти у самого откоса над Клязьмой, и до сих пор гордо поднимается над городом своей золотой главой. Это особенно хорошо видно издали, из Заречья или со стороны Козлова вала, неподалеку от Золотых ворот.

По своему художественному воздействию Успенский собор не уступает новгородской Софии, но впечатление силы достигается здесь другими средствами. Там преобладает непроницаемая масса стен, камня, объемов. В Успенском соборе все более расчленено, более украшено, и потому в нем больше движения.

Главы его расставлены далеко одна от другой. Весь он несколько раздался вширь. С юго-западного и северо-западного угла глазу открываются две длинные стены, каждая из которых разбита на пять прясел. При таком обилии членений здание могло бы распасться на части, если бы мастера не отступили от строгой симметрии форм. Действительно, отдельные прясла его стен далеко не одинаковы по ширине; за более узкими идут более широкие. Но, поскольку общая структура их одинакова, все они вместе сливаются в один массив. Линия полукруглых закомар производит впечатление могучей волны, пробегающей по кровле всего здания.



Церковь Покрова на Нерли

Даже взятое отдельно, окно Успенского собора производит впечатление исключительного величия (75). Окно это носит характер узкой световой щели, и это придает храму сходство с сооружением крепостного характера. Но откосы окна снабжены валиками, чередующимися с уступами. Этим простым приемом достигается большая сила впечатления. Собственно оконный проем оказывается спрятанным в глубине стены, что делает особенно наглядной ее непроницаемость. Вместе с тем зажатые между уступами и как бы выдавленные, три валика выносят окно вперед, придают уступам характер обрамления и создают впечатление мягкости и податливости камня. Полочка внизу, выступая из стены, еще больше отделяет окно от плоскости стены. Не уничтожая толщи стены, узкая световая щель заметно расширяется, и от этого кажется, будто окно выступает вперед. Четыре маски по углам, противопоставленные огромному окну, усиливают его величие. Простота и ясность этого архитектурного образа роднит его с эпическим стилем наших древнейших летописей.

Каждый из владимиро-суздальских храмов задуман и выполнен с расчетом на то место, которое он занимает. Действительно, если перенести Нерлинский храм на княжий двор во Владимире, то он потеряет значительную долю своей прелести. То же самое произошло бы и с Дмитриевским собором (9), если бы здание это, построенное в качестве княжеского храма неподалеку от Успенского собора, оказалось среди простора лугов, за пределами города.

По своему внешнему облику Дмитриевский собор почти повторяет Нерлинский храм. Но зданию сообщены черты внушительной, торжественной массивности. Достигнуто это в значительной степени изменением его пропорций. Его основной массив образует куб, высота каждой стены почти равна ее ширине. В этом сказывается стремление вернуться к тому, что было свойственно Пере-

славскому собору. Но там каждое прясло имело самостоятельное значение, так как лопатки отделяли каждое из них от соседнего. В Дмитриевском соборе благодаря арочкам и колонкам, опоясывающим здание, стена воспринимается как нечто целое. Если Нерлинский храм благодаря стройности можно назвать храмом-башней, то этого никак нельзя сказать о более приземистом Дмитриевском соборе. Все его членения и украшения мельче по отношению ко всему зданию в целом, окна не опираются на поясок, „утоплены" в стене, линия кровли, несмотря на позакомарное покрытие, почти горизонтальна; наконец, все три прясла его стен совершенно одинаковы. Все это придает зданию более устойчивый, спокойный, но и тяжеловесный характер.

В связи с этим архитектурная декорация приобрела новое значение. Колонки, арочки, валики не вклиниваются в массу стены, как это было в Нерлинской церкви. В Дмитриевском соборе декорация выглядит так, будто она, как прозрачное кружево, положена поверх массива стен. Апсиды Дмитриевского собора имеют форму полуцилиндров, однако благодаря тому, что отдельные колонки спускаются до земли, они, как в Софийском соборе в Киеве, намечают их грани. Благодаря этому апсиды воспринимаются и как полуцилиндры и как многогранники; в силу этого в архитектурных формах чувствуется и трепет и движение. Видимо, Дмитриевский собор с самого начала был задуман с расчетом на более богатое, чем это было принято прежде, украшение его стен. И действительно, среди всех владимиро-суздальских храмов Дмитриевский выделяется нарядностью и обилием скульптурных украшений.

Скульптурная декорация составляет существенную особенность владимиро-суздальских храмов. Подобного развития скульптуры не было ни в одном другом из древнерусских княжеств того времени, даже в Чернигове и Рязани, где найдены были остатки белокаменной резьбы XII века.

Когда сто лет тому назад впервые было обращено внимание на эти рельефы, они так поразили своей необычайностью, что многие исследователи готовы были признать их „иероглифами", таинственными знаками, не поддающимися расшифровке. Позднее, когда стали всматриваться в рельефы и заметили, что отдельные фигуры снабжены надписями, решили, что каждое изображение имеет вполне определенный смысл и что для его раскрытия необходимо найти тот литературный текст, который он иллюстрирует. Были найдены аналогии этим рельефам в некоторых старинных памятниках словесности, но прямого литературного прототипа их так и не обнаружили. Видимо, его и не существовало, так как создатели рельефов владимиро-суздальских храмов в своих произведениях сами создавали легенду. Они творили в большинстве случаев независимо от литературных источников того времени.

Энгельс отмечал, что германцы „сумели сберечь в феодальном государстве осколок настоящего родового строя в форме сельских общин" (К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XVI, ч. I, стр. 132). Это можно сказать и о восточных славянах. Остатки общинно-родового строя в древней Руси способствовали сохра-

9. Дмитриевский собор во Владимире

нению старых, языческих воззрений. Духовенство жаловалось на то, что народ не посещает храмов, не причащается, не слушает проповедей. „У многих болван спрятан, выдолблен и написан“, — говорится в одной старинной рукописи. Впрочем, поклонение идолам уже отживало свой век: за него держались только немногие. Но в мировоззрении древних славян были и другие, более жизнеспособные элементы, прежде всего чувство близости человека к „матери-земле“, вера в ее чудодейственную силу, стремление сохранить дружественные связи со зверями, птицами и травами, связи, которые оборвало христианское вероучение.

Из этого стремления возникает ряд народных сказаний, так называемых апокрифов, в которых начатки естественно-научных сведений перемешаны с самыми фантастическими вымыслами и суевериями. В этих сказаниях природа характеризуется как арена, где сталкиваются силы неба с темными силами зла. Многие звери оказываются причастными к чертовщине; полулюди, полузвери, вроде Китовраса, наделяются мудростью, недоступной человеку. Церковь терпела эти апокрифы, но, по ее учению, „тварь земная“ занимала в иерархии низшее место.

В церковной литературе, в частности в сочинениях писателя XII века Кирилла Туровского, природа служит всего лишь поэтической метафорой для выражения религиозных представлений. В одной из своих проповедей он, для того чтобы передать радостное настроение христианского праздника, рисует картину весенней природы. В эту картину, заимствованную у Григория Богослова, он внес черты, взятые из русской природы.

Иное понимание природы проявилось в таком поэтическом произведении, как „Слово о полку Игореве“. Герои поэмы, князья и воины, не только действуют среди природы, но и все события их жизни находят в ней отклик. Кровавые зори возвещают горе, черные тучи закрывают солнце, трава никнет к земле, оплакивая гибель героев, в поле каркают вороны, Донец переговаривается с князем. Самое солнце на небе небезучастно к жизни людей: вместе со всей русской землей оно радуется возвращению на родину князя Игоря. Образы природы чередуются в „Слове“ с образами древнеславянских богов, ветер повеет — это Стрибожьи внуки, птица в поле кличет — это Див; Дева Обида машет своим лебединым крылом. Вряд ли можно заподозрить автора „Слова“ в том, что он так же верил в существование этих языческих богов, как в них верили его предки. Языческие мифы превратились у него в поэтические образы; они были дороги ему, как воплощение народной мудрости, воззрений его предков.

Своеобразный поэтический образ природы лежит и в основе владимирской резьбы по камню XII века. Стремясь выразить свое отношение к миру более свободно, широко и поэтично, чем это дозволяла церковная иконография, владимирские резчики создали замечательное искусство резного камня.

Отдаленные прототипы владимирских рельефов можно видеть еще в шиферных плитах Михайловского собора и в рельефах Печерской типографии. Но в Киеве они носили характер отделенных рамкой от стены изображений (64).

Во Владимире они тесно связываются с архитектурой и составляют ее неотделимую часть.

Одним из наиболее ранних проявлений этого искусства следует считать рельефы Успенского собора во Владимире, которые со старого храма были перенесены на перестроенный. На одной стене были представлены „Три отрока в пещи вавилонской", на другой — сорок мучеников севастийских, на третьей — вознесение Александра Македонского (последние рельефы почти утрачены). Возможно, что изображение отроков намекало на случившийся в те годы пожар во Владимире, от которого город благополучно уцелел. В этом изображении библейского события владимирские резчики к фигурам трех отроков с молитвенно протянутыми руками добавили фигуру Христа. Но, отступая от общепринятой иконографии, они ограничились церковными мотивами.

Больше фантазии проявлено было в убранстве Нерлинского храма, в той сложной многофигурной сцене над окном, которая повторяется в полукружии средних закомар на юге, на западе и на севере (78). Наверху представлен сидящий на троне мужчина с нимбом вокруг головы, с поднятой благословляющей правой рукой и инструментом с натянутыми струнами в левой. Надпись указывает на то, что здесь изображен библейский царь Давид, которого владимирский мастер возвел в ранг святого („святый Давид"). Фигуры зверей по бокам от него соответствуют широко известным в то время словам псалма Давида: „Хвалите господа на небесах, хвалите его все твари земные". Собравшиеся вокруг Давида птицы и звери вместе с ним воспевают и восхваляют создателя мира. По сторонам от Давида стоят два льва с ощеренными пастями, на головах у них сидит по птице — не то орлы, не то голуби. Птицы не терзают своих жертв, как это обычно в подобных изображениях, они поднимают головы, не то слушая Давида, как слушали Орфея звери, не то присоединяя свои голоса к общему песнопению.

Видимо, псалтырь служила лишь отправной точкой мастерам Нерлинского храма. Их воодушевляло то наивное восхищение красотой мира, в которой Владимир Мономах видел выражение всемогущества творца. „И сему ся подивуемы, како птицы небесные из ирья идут... да наполнятся леси и поля — все дал бог на угодье человеком, на снедь, на веселье". Владимир Мономах еще не выходил за пределы церковности. Резчики Нерлинского храма в своем творчестве не могли удержаться в этих пределах. Ниже Давида и зверей идет целый ряд женских масок, вроде тех, какие и в Успенском соборе окаймляют окна (75). Нет оснований полагать, что это изображения богоматери или святых жен. Они лишены нимбов, и, что самое главное, головы их не покрыты. Скорее здесь следует видеть изображение великой матери-земли. Прототипы этих голов можно найти еще в искусстве скифов (стр. 25). Еще более вероятно, что владимирский резчик не отдавал себе ясного отчета, к какому персонажу языческой или христианской легенды имеют отношение эти головы. Недаром в Успенском соборе женские головы ритмично чередуются с львиными масками. В Нерлинском храме расположенные в один ряд красивые женские головы заполняют второй пояс его убранства. Включив в декорацию различные мотивы языческой и хри-

стианской мифологии, владимирские резчики создали впечатление, что весь мир участвует в радостном славословии (ср. стр. 59).

Что касается лежащих львов нижнего ряда, то эти фигуры заимствованы, видимо, из какого-то восточного рельефа, в котором львы были представлены под развесистым деревом. Но в истолковании владимирского мастера львы стали похожи на котов со сложенными калачиком передними лапками; хвосты их слились с очертаниями деревьев; отсюда возник сказочный мотив львов, лежащих в тени своих развесистых, как деревья, хвостов.

Фигуры зверей и царя Давида выполнены в довольно плоском рельефе, складки одежды врезаны резко и грубо. Но расположение зверей очень искусно и ритмично: на самом верху — слитная трехчленная группа, во втором ярусе — разреженная трехчленная; совсем внизу фигуры львов вместе с окном сплошь заполняют простенок. Рельефы Нерлинского храма гармонируют с тем жизнеутверждающим мировосприятием, которым проникнуто самое здание.

Своего расцвета владимиро-суздальская скульптура достигает в Дмитриевском соборе. Правда, не все его рельефы сохранились в первоначальном виде и на своих местах, но, несмотря на позднейшие добавления, его скульптурное убранство производит впечатление стройного единства (10).

На всех трех сторонах в средней закомаре представлен тот же сюжет, что и в церкви Покрова, — Давид, окруженный зверями, воздающими хвалу создателю. В других закомарах можно видеть Александра Македонского, возносящегося на небо на двух грифонах, которые тянутся за двумя зайчатами, находящимися у него в руках, фигуру мужчины на троне с младенцем на руках, видимо — князя Всеволода с сыном. Эти образы декорации Дмитриевского собора должны были служить прославлению княжеской власти. Вокруг них и под ними, густо заполняя стену, представлено множество самых разнообразных мотивов сказочного, бытового и церковно-легендарного характера — весь мир, каким он рисовался воображению русских людей XII века.

Здесь можно видеть Никиту, таскающего за волосы беса в облике младенца, старца, похожего на евангелиста, со свитком в руках, всадников, как в рельефах Михайловского монастыря, охотника, вонзающего копье в глотку зверя, двух парней, занятых рукопашным боем, кентавра с дубинкой в руке и подобие русалки с причудливо извивающимся хвостом рыбы. Больше всего здесь всевозможного рода животных и птиц. Среди них — орлы с зайцами в когтях, олень, терзаемый хищником, какой-то зверь на задних лапах, подстерегающий под деревом птицу (как в басне о лисице и вороне), две птицы со сросшимися хвостами, гуси со сплетенными шеями, чудовищные звери с двумя львиными туловищами и одной головой и множество иных диковинных существ. На барабане в еще более плоском рельефе, чем на стенах, в плетеном обрамлении представлены птицы, чередующиеся с полуфигурами святых (9). Фигуры святых имелись и между колонок пояска, но здесь большинство их было заменено в XVIII веке.

Чуть ли не для каждого мотива декорации Дмитриевского собора можно найти прообразы в более раннем древнеславянском искусстве, преимущественно

в прикладном искусстве, в литье, в шитье, в орнаменте рукописей (62, 63). Создатели этой своеобразной эпопеи в камне зорко всматривались в изделия, которые могли попасться им под руки. В этом они действовали как искусный сказитель, который хранит в своей памяти множество накопленных народом преданий, сказаний, образов и представлений. Но это вовсе не значит, что они были простыми собирателями, бессмысленно соединявшими все накопленное веками. Старые, унаследованные от предков, мотивы и новые, созданные ими, составили на стенах Дмитриевского собора стройное целое. И по замыслу своему, и по выполнению скульптурная декорация эта отмечена печатью подлинной самобытности. Недаром именно о церквах, выстроенных князем Всеволодом, летописец с гордостью замечает, что для их создания князь не искал мастеров среди иноземцев.

Здесь не представлено ни историческое событие, ни легендарный сюжет, ни какое-либо действие. В сущности, здесь ничего не происходит. Мастера ограничились тем, что вывели на сцену всех знакомых им легендарных персонажей. Сказочные мотивы и исторические, бытовые и героические, человеческие и звериные перемешаны и составляют все вместе одно неделимое целое. Во всем этом проглядывает определенный, смутно чувствуемый в мире и настойчиво желаемый порядок. Во главе его, по взглядам людей того времени, должен стоять мудрый, праведный царь, подобный Давиду или Александру Македонскому.

Создатели дмитриевских рельефов, выходцы из народа, владимирские ремесленники, решались высказать в них свое понимание мироустройства. В годы феодальной раздробленности и княжеских междоусобиц, от которых больше всего страдал народ, они образно выразили в своих рельефах народную мечту об единовластии. В сущности, они отстаивали в них те же понятия, которые отразились в народных былинах в образе Владимира Красное Солнышко, воспетого в качестве защитника земли русской. Что касается рельефов Нерлинского и Дмитриевского соборов, то роль царя Давида Евсеича, как его запросто именовала народная молва, заключается еще и в том, что он выступает запевалой в исполнении гимна во славу творца вселенной.

Этим замыслом объясняется преобладание в рельефах Дмитриевского собора вполне определенных мотивов. Среди них мало мотивов борьбы, проявлений соперничества, ненависти и ожесточения и гораздо больше мотивов, рисующих благоустройство мира. Не будучи в силах разуверить паству в существовании языческих богов, русалок, упырей и тому подобных существ, духовенство утверждало, будто все они после победы христианства вступили в союз с дьяволом. В народе получило распространение мнение, будто и сам дьявол при встрече с человеком принимает полузвериный облик. Однако в Дмитриевском соборе нет и следа подобного рода демонологии. Звери в большинстве своем как разумные существа участвуют в общем торжестве, сливая свои голоса с радостной песней Давида.

Мастера Дмитриевского собора выразили свои представления о мире не только в выборе сюжетов, но и в композиции, в самом расположении рельефов

10. Рельефы Дмитриевского собора во Владимире

на стенах здания. Почти на каждом прясле стены они выделили главное лицо, вроде запевалы Давида, придавая ему более крупные размеры и оставляя вокруг него пустое поле. Окна использованы для тех же целей, так как находятся в центре прясла, подчеркивают его среднюю ось и служат для главного персонажа чем-то вроде подпоры. Остальные фигуры располагаются поясами и сплошь заполняют всю верхнюю часть стен. Каждая фигура соответствует отдельному камню. Вся композиция в целом так же наглядно складывается из отдельных мотивов, как и стена из отдельных плит.

Но мастера не ограничились подчинением рельефов технике кладки. Главный эффект композиции достигается тем, что фигуры людей и животных по своему силуэту похожи на очертания чередующихся с ними декоративных растений со стеблем посредине и пятью расходящимися от него ветвями. Даже очертания всадников на конях очень похожи на силуэт этих растений. Вот почему вся композиция Дмитриевского собора допускает двоякое восприятие. На близком расстоянии в ней легко разобрать каждую отдельную фигуру, ясно переданную в плоском, слегка подцвеченном рельефе. Но стоит отойти на некоторое расстояние, и все они сливаются воедино, причем как живые существа, так и заполняющие пустое место между ними травы образуют единый ажурный узор, одну орнаментальную ткань, создавая этим впечатление нераздельного единства всей природы. Подобного понимания композиции мы не находим ни в одном другом из более ранних храмов Владимиро-Суздальского княжества, ни тем более в других странах Европы и Азии.

Полуязыческие, полусказочные мотивы украшали во Владимиро-Суздальском княжестве только наружные стены храмов. Внутри допускались лишь изображения изнывающих под грузом львов на капителях. В остальном все пространство внутри храма было предоставлено живописи. Владимирские фрески и иконы решительно отличались по своим сюжетам и характеру от современных им рельефов.

В отличие от скульптуры живопись Владимиро-Суздальского княжества придерживалась церковно-канонической иконографии, следовала киевской традиции, и потому в нее трудно было проникнуть народным представлениям, которые так ясно давали о себе знать в скульптуре.

Остатки живописи XII века имеются в Успенском соборе. Но наиболее значительным живописным циклом Владимиро-Суздальской земли являются стенные росписи Дмитриевского собора во Владимире (11). Правда, до нашего времени сохранилась только незначительная их часть, по которой трудно составить себе представление о целом. Но несомненно, что по своему замыслу и характеру выполнения эта роспись решительно отличается от наружного убранства храма. Рельефы Дмитриевского собора дают представление о мировой гармонии, как она рисовалась воображению людей XII века. На внутренних стенах храма с замечательной силой увековечена была одна из самых драматических и мрачных сцен христианской иконографии — страшный суд. Фигура

грозного судии не сохранилась, нет следов и изображений мучений осужденных. Сохранились лишь группы апостолов по бокам судьи, группы праведников, идущих в рай под водительством апостола Петра, и изображения трех старцев — Иакова, Авраама, Исаака, сидящих под сенью райских деревьев и окруженных младенцами, символизирующими души праведников.

Во все эти фигуры мастера Дмитриевского собора вложили тот страх, ту тревогу, то сознание своей греховности, которые у людей того времени были сопряжены с ожиданием страшного суда. Апостолы Дмитриевского собора — это ряд превосходных по исполнению, глубоких по психологической характеристике человеческих образов. Среди них выделяются Павел с высоким лбом и крючковатым носом, Андрей с всклокоченными волосами, задумчивый Матфей, суровый Марк. Даже юный апостол Филипп, с его красивым овалом лица, отмечен печатью необычайной серьезности. Лицо каждого апостола Дмитриевского собора отличается почти индивидуальными чертами. На всех лежит отпечаток одного психологического состояния. Все они сидят прямо, напряженно; это судьи, изведавшие пучины человеческого греха, проницательные, справедливые и вместе с тем суровые, неподкупные, почти безжалостные.

Даже в сцене, рисующей шествие праведников в рай, художник не смог избавиться от тревожного ощущения греховности человеческой природы. Глядя на изможденные лица святых, с печальными, глубоко запавшими глазами, полными выражения раскаяния, можно догадаться, ценою какой суровой борьбы, умерщвления и подавления естественных склонностей человека праведники заслужили свое право следовать за апостолом Петром в рай. Апостол этот, в качестве обладателя „ключей рая“, ведет за собой людей в царство блаженства, но при этом он, в полоборота повернувшись к ним, окидывает их проницательным, строгим взглядом, в котором не заметно ни любви, ни доверия к людям (89). В осанке его, в нахмуренных бровях и даже в беспокойных, волнистых прядях волос и усов чувствуется мучительное напряжение.

Различие между этой головой и аналогичными головами мозаик Михайловского монастыря в Киеве (71) нельзя объяснять только различием техники фрески и мозаики. В киевской мозаике при всей проницательности мастера образ передан обобщенно, и это придает фигуре характер идеальной завершенности. В дмитриевской фреске больше понимания душевной сложности человека, больше уменья сделать красноречивой каждую черту лица, каждый оттенок мимики.

Возможно, что как апостолов киевских мозаик, так и апостолов владимирских фресок выполняли мастера, прибывшие на Русь из Царьграда. Но создавали они свои произведения в разных условиях русской жизни. Нужно сравнить стиль нашей древнейшей летописи с летописью конца XII века, чтобы убедиться в том, как изменилось за это время мировосприятие людей и как усложнились художественные средства выражения исторической прозы.

Рассказ об убийстве князя Игоря в „Начальной летописи“ поражает своей выразительной краткостью. Собрав причитающуюся ему дань, Игорь вновь возвращается к древлянам и берет с них новую дань. В летописи ни слова не сказано о всем том, что испытывали возмущенные его жадностью древляне;

сказано только, что они вспомнили народную поговорку о ненасытном волке и решились на убийство жадного князя. В „Начальной летописи" действие скупо очерчено несколькими чертами; читателю самому предоставляется догадаться о том, какие человеческие страсти были причиной жестокой расправы.

Неизмеримо более драматический характер носит летописное повествование об убиении князя Андрея Боголюбского. Здесь рассказано и о замысле убийц, и об обуявшем их страхе, когда они пришли этот замысел исполнить; отмечено и то, как они напились вина, чтобы набраться храбрости; передан диалог их с князем, в спальню которого они проникли. Рассказ замедляется, когда переходит к передаче охватившего их ужаса после того, как они решили, что уже убили князя, а между тем он их окликнул, „начат... глаголати в болезни сердца". В ходе дальнейшего изложения говорится об исчезновении князя из комнаты; все завершается сообщением о том, как по кровавому следу он был найден сидящим под лестницей на полу. Только здесь враги прикончили его. Летопись XII века рисует яркую и страшную своими подробностями картину жестокой расправы боярских наемников с князем-самовластцем. Читателю недостаточно одного краткого сообщения о случившемся. Вникая в описание, он проходит через все перипетии события, переживает всю ту борьбу чувств в душе человека, о которой позднее выразительно скажет один древнерусский автор: „Очима бо плачют со мною, а сердцем смеюся".

Лица на фресках Софийского собора (6) выглядят наивно-простодушными, как рассказ „Начальной летописи". В образах, вроде Павла Дмитриевского собора (11), можно заметить бóльшую проницательность и бóльшую психологическую сложность: исхудалое лицо аскета, высокий, открытый лоб, горбатый нос и задумчиво-скорбный взгляд черных глаз, над которыми беспокойно вскинуты брови. В передаче этого лица в дмитриевской фреске все заострено и несколько преувеличено. Каждый мазок призван не только передать черты лица во всей их характерности, но и дать почувствовать его мимику. Контур не только очерчивает высокий лоб Павла, но и подчеркивает вытянутость худого лица. В соответствии с этой вытянутостью головы собираются и складки на лбу; чуть вздернута ломаная правая бровь, книзу свисает длинный нос с горбинкой. Самый ритм редких седых волос и прядей бороды подчинен волнистому контуру, и потому, несмотря на тончайшую лепку и мягкость переходов от телесного тона лица к зеленым оливковым полутонам, эта голова, как и многие другие головы дмитриевских фресок, отличается некоторой бесплотностью. Кажется, что в этих людях подавлена вся полнота человеческих чувств и страстей; над всем господствует чувство уныния и печали.

Над росписью Дмитриевского собора трудилась артель мастеров. Внимательное изучение отдельных фресок показало различие в их выполнении. От прекрасных, но суровых и нахмуренных, с глубоко посаженными глазами ангелов греческого мастера на южном склоне свода ангелы на северном склоне отличаются более открытым и приветливым взглядом; волосы их не так энергично вылеплены, кудри образуют плоскостной узор. Фигуры праотцев выполнены рукой того же мастера, он также стремился к обобщенности и чуждался

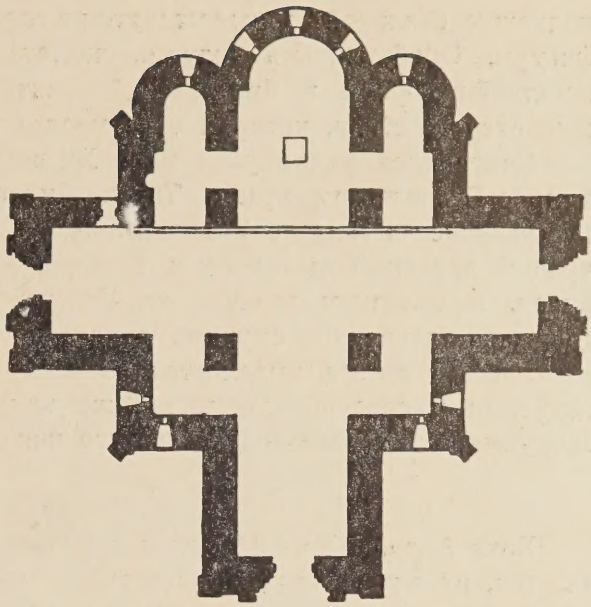
напряженного выражения, свойственного лицам апостолов. Седые волосы старцев переданы параллельными белыми линиями. Надо думать, что эти головы созданы русскими художниками. Сохранившиеся фрагменты дмитриевских росписей лишь в незначительной степени дают понятие о том, к чему тяготели эти русские мастера. Но близость этих фрагментов к другим произведениям русской живописи XII века говорит о том, в каком направлении шло развитие русской живописи.

Владимирская богоматерь (I, 12) была создана в Константинополе в конце XI века. В самой Византии образ богоматери, ласкающей младенца, не имел в то время такого распространения, какое он получил на Руси. Растроганная лаской младенца, Мария своими широко раскрытыми, грустными глазами смотрит вдаль, точно предвидит грядущие страдания сына. Образ благородной материнской скорби, переданной с таким вдохновенным живописным мастерством, глубоко захватил русских людей того времени. Князь Андрей тайно вывез икону из Вышгорода (под Киевом), перевез ее во Владимир, и здесь она много лет пользовалась всеобщим признанием. Владимирская богоматерь вошла в историю древнерусской иконописи. „Прешла бе всех образов", — говорит о ней летописец.

Еще в Византии рассказывалась легенда о том, будто в грозный час наступления на город врагов юродивый Андрей увидел Марию, в знак покровительства простирающую над собравшимся в храме народом свое покрывало. Во Владимире, где богоматерь почиталась покровительницей города, эта легенда слилась с местным народным почитанием „великой матери", богини земли, защитницы людей. Празднование покрова приходится на 1 октября, когда на землю ложится первый снежный покров. „Батюшка Покров, покрой мать сыру землю и меня, молоду!" — говорит народная поговорка. На основе всех этих представлений во Владимире возникла своеобразная композиция „Покров богоматери". Богоматерь изображалась в ней парящей в воздухе с покрывалом в руках, окруженная ангелами и святыми. Внизу толпился народ с юродивым Андреем во главе. Над многолюдной толпой поднимались церковные главы в знак того, что событие это происходило в церкви. Эта композиция неизвестна в византийской живописи; она создалась на русской почве.

К памятникам владимиро-суздальской живописи примыкает огромная икона богоматери, найденная в Ярославле. Она должна была занимать в храме то место, какое в Софийском соборе в Киеве занимала богоматерь „Нерушимая стена". По своему типу Ярославская оранта (81) действительно похожа на знаменитую киевскую мозаику. Но в мозаике Мария кажется несколько приземистой, руки ее напряженно подняты кверху. В ней есть нечто тяжелое, косное. К тому же эта огромная фигура во много раз превосходит своими размерами фигуры всех остальных мозаик Софии. Ярославская оранта поражает своей стройностью. Своими пропорциями фигура ее напоминает лучшие произведения классической скульптуры. Мария изображена как идеально прекрасная женщина, образ которой издавна существовал в народных представлениях. Недаром в одном старинном сказании говорится о Марии: „бяше высока

ростом, смагл блеск имущи, кругловатом лицом и власы увясты имущи". Ярославская оранта стоит, чуть покачнувшись корпусом влево, и соответственно этому слева отвесно падают складки ее хитона. Сохраняя торжественность и величавость, она с необыкновенной легкостью, как бы в знак изумления, воздевает руки, и этот жест подчеркивают расходящиеся веером складки ее плаща. Богоматерь не держит младенца на руках. Его заключенное в медальон погрудное изображение как бы парит перед ее грудью.



Георгиевский собор в Юрьеве-Польском

Лицо Ярославской оранты отличается исключительной красотой (82). В выражении его нет напряженной страстности, как во фресках киевской Софии (ср.6). Но это вовсе не обедняет его. В построении лица все так ясно найдено и четко выражено, как это бывает только в произведениях зрелой классики. Глаза богоматери большие, но не чрезмерно преувеличены; полные щеки румяны; соболиные брови чуть изогнуты, но не хмурятся, нос — тонкий, прямой; в сравнении с ним губы особенно малы. Спокойное лицо Ярославской оранты светится добротой.

Владимирская богоматерь — это образ скорбной, тоскующей матери, с укоризной взирающей на людей. Ярославская оранта — это озаренная радостью помощница людям, их милостивая заступница, покровительница. Легенда о хождении богоматери по аду сложилась еще в Византии. В ней проявилось представление о греховности человека, об ожидающих его казнях, которое церковь всячески внушала людям. В древней Руси в это сказание были внесены существенные поправки. В русском изводе Мария при посещении ада ужасается видом несчастных грешников, оплакивает их и напоминает богу о том, что даже праведники совершали грехи; она добивается того, чтобы от четверга на страстной неделе на пятьдесят дней грешники были избавлены от адских мук. В этом русском истолковании легенды выступает представление о Марии как о заступнице. Это сделало ее образ таким популярным в древней Руси.

При всей живости образа Ярославской оранты фигура ее отличается большой обобщенностью. Нимб богоматери равен по величине медальонам с ангелами и с младенцем Христом. Все эти четыре круга составляют обращенную вершиной вниз пирамиду. Поднятые руки Марии и нижний край ее плаща приведены в соответствие с ней. Вместе с тем весь силуэт фигуры Марии в темномалиновом плаще образует заостренную пирамиду. По контрасту с этим красное широкое

подножие овальной формы вытянуто по горизонтали, и это усиливает устойчивость фигуры. Обобщенность силуэта, чистота и насыщенность красок, выявление простейших форм в Ярославской оранте — все это характерные черты того живописного стиля, который складывался на Руси еще в XI веке (ср. 70).

Сохранился ряд других икон XII века, которые, возможно, связаны с Владимиро-Суздальским краем. Таков Дмитрий Солунский из города Дмитрова (Третьяковская галлерея) — решительный, гневный воин-князь на троне, с жемчужной диадемой на голове и с наполовину извлеченным из ножен мечом в руках. В оплечном деисусе из Успенского собора (Третьяковская галлерея) сдержанно-печальные смуглые лица похожи на фрески Дмитриевского собора. Ярославская оранта выделяется из всех этих памятников своим поэтическим замыслом и совершенством, так же как Нерлинский храм выделяется среди сооружений Владимиро-Суздальского княжества.

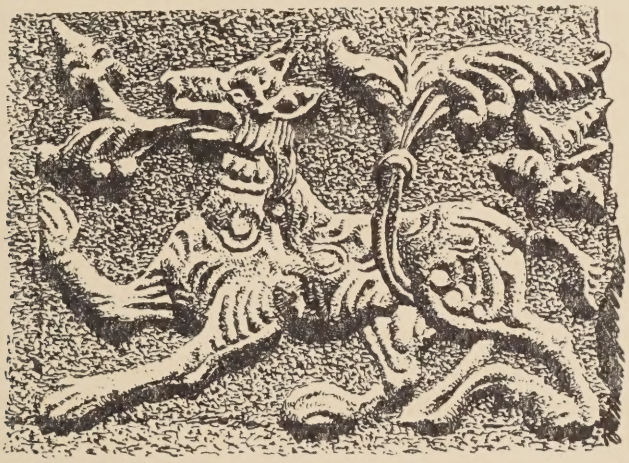
Хотя Андрею Боголюбскому и Всеволоду III не удалось установить единовластия, их власть признавалась значительной частью русских земель. Владимир, и как политический и как культурный центр, занял место преемника Киева. Владимирские летописцы стремились оценивать современные события с общерусской точки зрения. Время Андрея и Всеволода было временем создания монументального искусства. Сыну Всеволода Юрию еще удавалось сохранять политическое значение Владимирского княжества, но время большого княжеского строительства миновало. На смену искусству величавому, могучему приходит искусство, отмеченное чертами пышности и изысканности.

В начале XIII века в Суздале вместо древнего собора сооружается собор Рождества богородицы, первый во Владимиро-Суздальской земле городской, не княжеский собор, обращенный лицом к кремлевской площади. Собор этот не имел прямой связи с палатами князя. Вход на хоры шел прямо из храма. Главное отличие его от соборов XII века — это три притвора, примыкающие к главному храму. Храм был богато украшен сочной орнаментальной резьбой, покрывавшей не только его стены, но и порталы и колонки арочного пояса. На стенах расположены были изображения женских голов в киотцах, на углах поставлены по две фигуры львов с одной головой. Внутри собор был расписан. Сохранившаяся голова старца в диаконнике близка к фрескам Дмитриевского собора, но отличается выражением большей суровости и сдержанной силы.

Еще более заметны изменения в художественных представлениях в Георгиевском соборе Юрьева-Польского, построенном князем Святославом (стр. 85). После того как рухнули его своды, храм был перестроен в XV веке, древняя кладка стен сохранилась местами до колончатого пояска, местами на уровне двух-трех метров. Первоначально храм отличался большой стройностью силуэта. С трех сторон к нему примыкают притворы; с запада — более высокий, остальные — более низкие. Они были покрыты кровлями килевидной формы. Каждый притвор имеет перспективные порталы, которые глубоко вдаются в стену. Все четыре угла храма укреплены сильно выдающимися вперед колоннами.

Уже одно наличие трех неравной высоты притворов содействовало расчленению основного массива Георгиевского собора. Интерьер храма без хор представлял собой как бы пересечение сильно вытянутого продольного и такого же вытянутого поперечного пространств, различно освещенных и различной высоты. В этом находило себе выражение стремление уничтожить замкнутость внутреннего пространства, внести в него движение, выразить в нем противодействие сил.

Силуэт храма, как и силуэт Софии киевской, близок был к пирамиде. Можно представить себе, что при боковом освещении здание храма с его пятнадцатью гранями вместо традиционных четырех должно было производить особенно живописное впечатление. Благодаря расчлененности оно утратило обособленность,



Гепард. Рельеф Георгиевского собора
в Юрьеве-Польском

потеряло характер монолита. Оно перестало быть таким величественно-монументальным, какими были владимиро-суздальские храмы XII века.

Стремление к большей нарядности особенно полно сказалось в рельефах Георгиевского собора. После того как он был разобран и вновь собран в XV веке, можно составить себе лишь очень приблизительное представление о первоначальном характере его скульптурного убранства. Несомненно только одно, что богатством и разнообразием мотивов и форм рельефы собора Юрьева-Польского превосходят дмитриевские. Апокрифические, сказочные и полуязыческие мотивы чередуются здесь с традиционными образами святых и праздниками. Но церковные темы, которые обычно сосредоточены были внутри храмов, получили здесь преобладание и в украшении наружных стен.

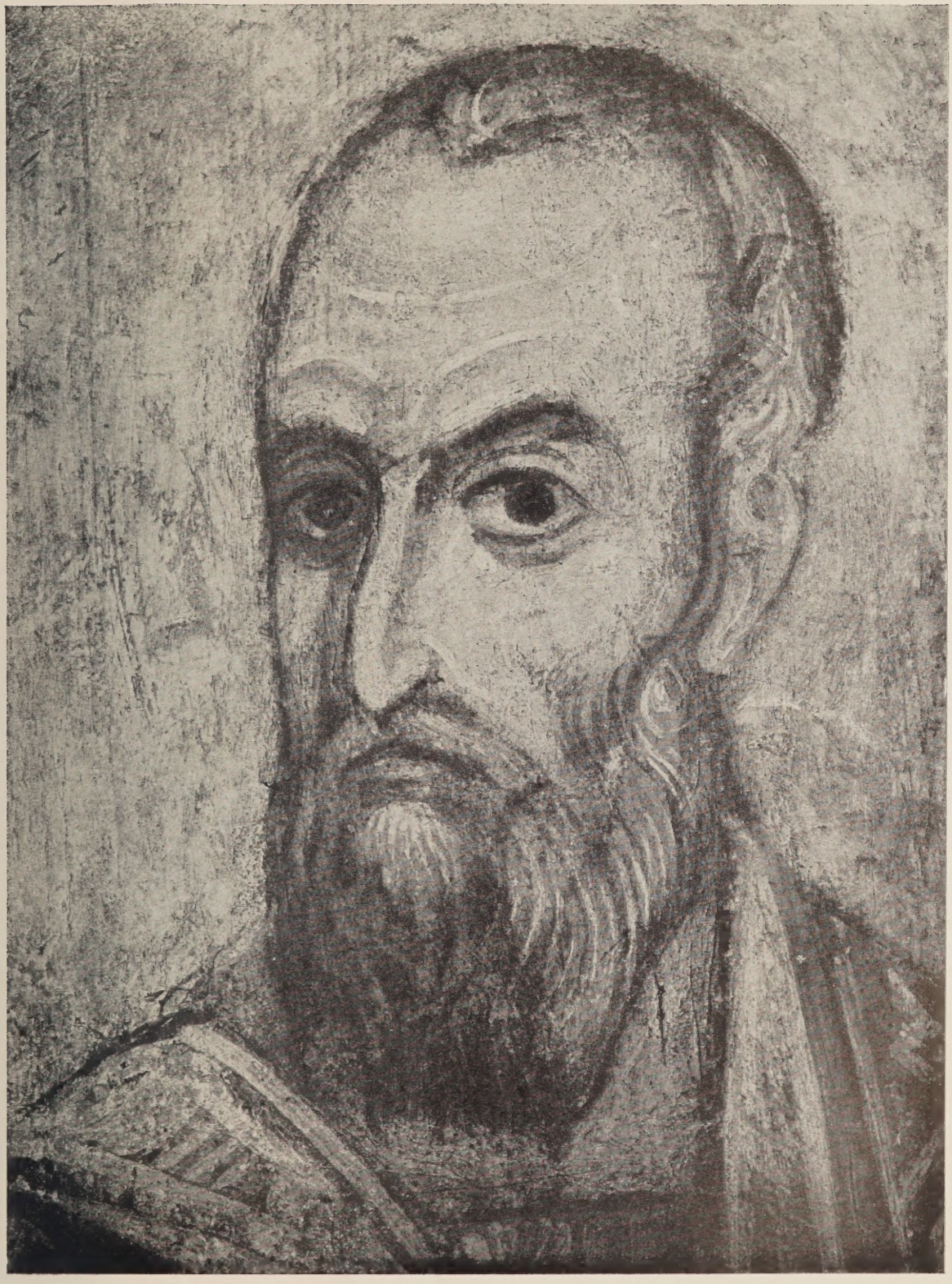
В основу скульптурного убранства Георгиевского собора была положена более сложная иконография, чем в Дмитриевском соборе. В состав его входили „Распятие“, „Преображение“ и „Вознесение“; возможно, что были представ-

лены еще „Спящие отроки эфесские", „Троица" и три деисуса. В небольшом и довольно высоко расположенном пояске между колонками в килевидных арках стояли воины, мученики и святые. Фигурки эти были менее выпуклы, чем колонки; в задачи мастеров не входило создать впечатление скульптурного объема; под ногами каждого святого были небольшие подножия, но фигуры не опирались на них; они как бы парили в пространстве. Что касается большинства изображений, то их точное расположение трудно себе представить. Во всяком случае несомненно, что их было огромное количество. Здесь были медальоны с мучениками, человеческие и львиные маски, рядом с ними кентавры (по-русски — китоврасы), сирины, львы, барсы, драконы. На одной капители была представлена голова странного вида усатого человека с большой серьгой в ухе, на другой — смешной, тщедушный слон, о внешнем облике которого мастер знал лишь по наслышке. Основание стены до самой земли было заткано пышным растительным орнаментом. Орнамент этот состоит из стволов со множеством ответвлений, завитков и похожих на ирисы цветов. Эти стволы членили стену на равные части, на расстоянии все сливалось в дробный и мелкий узор. Стены притворов были сплошь покрыты подобным ковровым орнаментом. Над главным порталом северного притвора еще и теперь находится изображение воина Георгия, которому был посвящен храм (12).

В основе скульптурного убранства Георгиевского собора лежало сложное, тонко продуманное соотношение между отдельными его частями. Этим объясняется разнородный характер рельефа. Среди скульптурных украшений собора головы на угловых капителях носят наиболее объемный характер. Более плоскостны настенные рельефы. Наоборот, фигуры в нишах довольно выпуклы, но все-таки не настолько, чтобы казаться статуями, поставленными в ниши. Совсем плоским был орнамент внизу. Источники говорят о том, что владимиро-суздальские князья любили в убранстве храмов блеск золота и парчи. В Георгиевском соборе резьба из белого камня создает обманчивое впечатление красочности, яркости, пышности, совсем как в ювелирном искусстве.

Нужно сравнить гепарда из собора Юрьева-Польского (стр. 87) с нерлинскими львами (78), чтобы убедиться в том, какого высокого уровня мастерства достигли работавшие здесь резчики. В фигуре животного переданы и его быстрый бег и его неукротимый, свирепый характер; этому не противоречат сказочные черты в его облике — язык и хвост с растительными мотивами на концах. Пятнистая шерсть передана мелкими, отрывистыми ударами резца. Благодаря поднятой лапе зверь превосходно вписывается в плиту. Ее поверхность ритмично заполнена силуэтом зверя и растительным орнаментом. В русском искусстве трудно найти второй пример рельефа, до такой степени близкого к пышному, нарядному узору и вместе с тем сохраняющего столько изобразительной жизненности и характерности.

В изображении грифона (77) художник сумел органично соединить горделиво закинутую голову петуха с туловищем какого-то хищного зверя. Несколькими ударами резца переданы роскошное оперенье птицы и мягкая лепка его тела. Нужно сравнить этого грифона с византийским изображением



11. Апостол Павел. Фреска Дмитриевского собора во Владимире

сфинкса (79), чтобы оценить художественные достижения русских резчиков. В византийском рельефе дается всего лишь механическое соединение человеческой головы, звериного туловища и крыльев, и потому целое не производит впечатления жизненности. В русском рельефе черты различных животных обра-

Жертвоприношение Авеля. Врата Суздальского собора

зуют поэтическое единство, и потому так правдоподобен и красив этот гордо шагающий петухоперый, четвероногий зверь.

Сказочные фигуры на стенах собора в Юрьеве-Польском не тревожат воображение людей, не пугают их как нечто страшное и колдовское. Видимо, мастер любовался „дивами", как порождениями народной фантазии, как ими любовался и автор „Слова о полку Игореве", включивший в свою поэзию древнесла-

вянские мифологические мотивы. Стены Георгиевского собора украшали человеческие маски, чередующиеся с львиными масками (80). Расположены они были среди растительных мотивов в шахматном порядке. Головы эти вряд ли изображают какие-либо божества. Мастер, конечно, не верил, что сочные гирлянды, перевязанные лентами, могут расти из пасти зверей. Чередование львиных масок с похожими на них человеческими головами, уподобление человека зверю, использование орнамента и в качестве обрамления для человеческих голов и в качестве опоры для львиных масок — все это было для него средством создания художественного образа. Подобно этому и в „Слове о полку Игореве" поэт не только уподобляет русских князей соколам, как это часто встречается в народной поэзии, но, чтобы усилить воздействие своего поэтического образа, утверждает, что они превосходят птиц в своем смелом и быстром полете.

Характеристика русского воина, представленного в рельефе под видом Георгия (12), менее сложна, чем в мозаике Дмитрия Солунского. Небольшая коренастая фигура устойчиво стоит на ногах; на туловище воина — кольчуга; на плечах — тяжелый плащ. Он опирается на щит, на котором представлен торопливо бегущий хвостатый барс — геральдический знак суздальских князей. Фигура Георгия не носит статуарного характера, но благодаря тому, что рельеф сплошь состоит из выпуклых жгутов, а голова, в частности лоб, передана при помощи двух выпуклостей с ложбиной между ними, создается впечатление объемности фигуры и особенно головы. В отличие от лаврских рельефов образ Георгия в соборе в Юрьеве-Польском примыкает к каноническому типу святого воина, и вместе с тем он приобрел черты бесстрашного народного защитника.

В начале XIII века суздальскими мастерами были расписаны жженым золотом бронзовые врата Суздальского собора. На них представлены евангельские события и история архангела Михаила, который почитался в качестве княжеского покровителя. В нижних клеймах имеются изображения зверей, словно перешедшие со скульптурного убранства наружных стен храма. В клеймах суздальских дверей мастерски представлены сцены из легенды об архангеле. Золотые контуры достигают местами большой тонкости и измельченности, местами золото расплывается широким пятном. Ритм орнаментального узора по краям приведен в согласие с ритмом линий в самых клеймах, с очертанием гор и деревьев.

Среди клейм выделяется изображение Авеля, приносящего жертву (стр. 89). Юношеская фигура пастушка среди козлят изящна, как „добрый пастырь" в древнехристианском искусстве. Книжники того времени называли Святополка Каином. Соответственно этому и образ Авеля вызывал у русских людей чувство жалости, которое вызывал и юный Глеб, как жертва княжеских междоусобий. В библейском образе воплощены те понятия душевной красоты человека, о которых так красноречиво говорится в „Житии Бориса и Глеба".

В северо-восточных княжествах складывалась великорусская народность, которой предстояло великое историческое будущее. На традиции Владимиро-Суздальского княжества опиралась впоследствии Москва, когда вокруг нее

стали объединяться русские земли и она возглавила общенародную борьбу за освобождение от иноземного ига. Все это придает культуре Владимиро-Суздальской земли огромное историческое значение.

Владимиро-суздальское искусство решило задачи, которые были не под силу искусству Киевской Руси. Правда, и на нем лежит отпечаток великокняжеских вкусов, но оно еще в большей степени, чем киевское, вобрало в себя достижения народного творчества. Во владимиро-суздальских храмах есть гордая величавость, мужественная сила, как отражение суровой эпохи. В них поражает безупречная точность словно проведенных по линейке линий, их колончатые пояса выявляют архитектонику здания и вместе с тем придают стенам нарядность. Впрочем, владимиро-суздальское искусство так и не преодолело некоторой двойственности: сказочные мотивы из мира природы и церковные темы, в которых главное место занимал образ человека, так и не составили в убранстве наружных и внутренних стен храмов единого целого, хотя в последний период своего развития владимиро-суздальское искусство все более стремилось к объединению всех этих мотивов и отчасти достигло этого в убранстве собора в Юрьеве-Польском.

Двенадцатый век был временем усердного строительства и на Западе и на Востоке, начиная с Франции и Италии вплоть до Армении и Грузии. Но в романском искусстве преобладала воинственная суровость, грузное нагромождение архитектурных объемов. В сравнении с типичным романским собором (I, 181, 182) во владимиро-суздальских храмах больше соразмерности и завершенности. С другой стороны, в сравнении с архитектурой Востока (I, 144) бросается в глаза, что в них не заметно растворения форм в ажурном узоре резьбы; в русских памятниках больше архитектурной телесности, хотя элементы ордера никогда не применяются в них в таком изобилии, как в Италии (I, 183). В Дмитриевском соборе белый камень обработан изящно и легко, как слоновая кость; его строителям было присуще понимание гармонии, которого так часто не хватало романским мастерам того времени (9, ср. I, 180). Поэтическая целостность замысла, жизнеутверждающее прославление мира придают настенным рельефам Дмитриевского собора особую привлекательность.

Памятники Владимиро-Суздальского княжества занимают почетное место не только в истории русского, но и в истории мирового искусства.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

Не ругайтесь, не будьте гордыми, взяток не берите, деньги в рост не давайте.

Поучения Луки Жидяты

Показаша путь новгородцы князю Всеволоду; не хотим тебе, пойди камо хочеши.

Новгородская летопись

В X—XI веках Новгород входил в состав древнерусского государства. В Пскове долгое время хранились „сани Ольгины", вещественный знак зависимости северо-западной Руси от Киева. Новгород был искони крупным очагом русской культуры. Летопись велась здесь с 1017 года, здесь была записана ярославова „Правда". В ранних памятниках Новгорода заметна близость к Киеву, а нередко и прямая зависимость от него. Это сказалось в архитектуре Софии новгородской и в современных ей памятниках живописи.

В конце XI — начале XII века, когда распалось единство Киевской Руси и отдельные княжества и города приобрели самостоятельность, Новгород также отделился от Киева. В его культуре, равно как и в культуре близко примыкавшего к нему Пскова, все яснее стали проявляться черты самобытности.

Ряд исторических условий определил своеобразие культуры Новгорода. По мере освобождения его от Киева в нем заметно ослабевали власть и авторитет князя. Новгородские бояре и купцы ведут с князем долгую борьбу и в конце концов добиваются того, что с 1136 года он перестает быть полноправным владыкой Новгорода. Новгород вступает с ним в договорные отношения. Его заставляют целовать крест в том, что он не будет поднимать руку на новгородскую „вольность". Князя ограничивают со всех сторон: даже запрещают ему без разрешения вести охоту и пасти свои стада. В конце концов князь покидает свое обычное местопребывание в Новгороде, „дворище", и переселяется за городскую черту на „городище". „Дворище" становится местом собраний новгородского веча.

Вече существовало не в одном только Новгороде, но и в других городах, в том числе и в Киеве. Но там значение его все больше падало, оно собира-

лось только в исключительных случаях, когда народ восставал против князя или городу угрожали враги. В Новгороде вече стало постоянно действующим органом самоуправления. Собиравший народ вечевой колокол долгое время сохранял значение символа городской свободы и независимости.

В Новгороде издавна было развито ремесло. Кузнечное, гончарное, плотничье, сапожное дело выдвинули его на одно из первых мест среди русских городов. Два конца города получили свое название от гончаров и плотников, которые их населяли. Новгородцы промышляли добычей соли, рыболовством, обработкой моржового клыка, добычей мехов. Ремесленники составляли значительную часть населения города. Но основные богатства города были сосредоточены в руках бояр-землевладельцев и купцов.

Новгородская торговля приобрела в XII веке широкий международный характер. Сюда прибывали иноземные купцы за сырьем, в обмен на которое привозились всякого рода изделия. При содействии предприимчивых и смелых ушкуйников новгородские купцы проникали в глухие места на север, грабили местное население, вывозили оттуда богатую дань. В связи с этими походами в новгородские летописи проникли легенды о некиих народах на Югре, будто бы со времен Александра Македонского оставшихся там хранителями несметных рудных залежей.

Имея в своих руках огромные богатства, новгородские бояре и купцы были полновластными хозяевами в городе. Они заключали договоры, „ряды“, с князьями и ставили епископа, опираясь на которого противодействовали власти князя. Правда, им приходилось считаться с вечем, которое имело в Новгороде большую силу. Но вече не было подлинным народным представительством. Оно действовало в значительной степени случайно и стихийно. На вече опирались „черные люди“, поднимая восстания. Вече могло выступить против насилий ставленника суздальского князя, громя хоромы бояр и амбары купцов. Но последовательно отстаивать интересы народа вече было не в силах.

Основные черты общественной жизни города сказались и в новгородской культуре, и в частности в искусстве. Новгородское искусство, начиная с XII века, несет на себе более заметный отпечаток народного творчества, чем искусство Киевской Руси. Вместе с тем народные черты проявляются в новгородской культуре XII века иначе, чем в памятниках Владимиро-Суздальского княжества. Там почин в создании крупных художественных произведений принадлежал преимущественно князю. И хотя в убранстве создававшихся по почину князей храмов заметно воздействие народа, который „под овином“ еще продолжал поклоняться древним богам, на этих памятниках нередко лежал отпечаток княжеского великолепия и унаследованного от Киева пристрастия к роскоши. Новгородские бояре и купцы в делах искусства имели меньше самостоятельности, чем владимирские князья, и во многом следовали за „молодшими людьми“, мелкими купцами и ремесленниками, имевшими свои художественные представления и вкусы.

Новгород был городом торгово-ремесленным, деловым, предприимчивым, и потому представление о красоте, как изысканной роскоши, не могло найти там

широкого признания. Даже люди, прибывшие сюда из других городов, испытывали на себе воздействие укоренившихся в Новгороде понятий об искусстве. Епископ Нифонт, который попал в Новгород из Византии, следовал в строительстве местному художественному направлению. В своих художественных начинаниях новгородцы прежде всего задавались вопросами: чему их создание должно служить, как оно может войти в жизнь, какую способно принести пользу? Даже в церковные дела они вносили нормы поведения человека в быту и подменяли вопросы богословия вопросами практической морали. Это сказывается уже в проповедях новгородского епископа Луки Жидяты, который был современником первоначального строительства Софийского собора. Позднее это сказалось и в так называемом „Вопрошании Кирика", из которого видно, что даже новгородское духовенство того времени занимали не столько отвлеченные вопросы вероучения, сколько вопрос, как человеку вести себя в различных случаях жизни.

В Новгороде строят здания не для того, чтобы прославить князя или увековечить историческое событие. Памятники, вроде владимирских Золотых ворот, трудно представить себе в Новгороде. Помимо своего прямого назначения, новгородские храмы служили еще складочными местами: этим объясняются некоторые особенности их архитектуры. В новгородских иконах постоянно изображаются те святые, которые, по взглядам людей того времени, способны были оказать им практическую помощь в различного рода деятельности, как земледелие, коневодство, торговля и т. п.

Простота — вот характерный признак всего того, что создавалось в Новгороде в области искусства. Это качество присуще прежде всего новгородской письменности, в частности новгородским летописям. В княжение Ярослава киевский митрополит Иларион прославился на Руси своим красноречием, пышной образностью своей речи. Позднее Кирилл Туровский хотя и пользовался образами народной словесности, но искусно украшал свою речь цветами античной риторики. В Новгороде XII века не было подобных проповедников. Новгородцы любили краткую, односложную речь. Патетика была им чужда и казалась фальшивой. В новгородских летописях много разговорных оборотов речи. Свое повествование новгородский летописец перемежает пословицами и народными поговорками.

На всем новгородском искусстве лежит отпечаток строгости и простоты. Новгородцы не жалели средств на возведение зданий и на их роспись. Но вряд ли случайно, что в Новгороде почти не знали мозаики, а эмали были большой редкостью. Новгородцы не увлекались украшением наружных стен своих зданий. Лучшие из новгородских мастеров умели достигнуть красоты в живописи и в архитектуре самыми скупыми средствами, которые в Киеве и во Владимире показались бы признаком бедности.

Суровая, величавая, ничем не смягченная сила — вот качество, которым отмечено большинство новгородских памятников XII века. В этом отразились характер и нравы новгородцев того времени. Все слишком мелкое, изящное, хрупкое, изысканное не привлекало их симпатий. „Не хитро, но просто", — так

определяет свой стиль изложения русский паломник в Иерусалим игумен Даниил. Это определение хорошо подходит ко всему искусству Новгорода того времени.

Летописец говорит о том, что христианство в Новгороде встречало особенно яростное сопротивление. Князю Владимиру пришлось крестить „огнем и мечом". Видимо, в Новгороде сильнее чем в других русских городах укоренился языческий культ. Обычай насыпать могильные курганы сохраняется в Новгороде вплоть до XVI века. Еще в XIII веке в Юрьевом монастыре хоронили посадников, соблюдая магические обычаи: клали в могилу еду. Суеверное отношение к предметам внедряется и в церковное искусство Новгорода. Многое в нем подавляет и устрашает человека своим суровым величием.

Создание Софийского собора в Новгороде, с его фресками, иконами, драгоценностями и лицевыми рукописями, доставило новгородцам опыт, который сказался и на искусстве последующего времени. Плодотворное воздействие продолжал оказывать Киев; недаром и Остромирово евангелие и Мстиславово евангелие с их роскошными миниатюрами были созданы для новгородцев в Киеве. Новгородцы поддерживали сношения с северо-восточными княжествами, откуда в Новгород попадали иконы. Новгород имел связи и с Кавказом. Обширная торговля связывала его с северо-немецкими городами, позднее составившими Ганзейский союз, и доставляла ему памятники романского искусства XII—XIII веков. Эти широкие связи обогащали новгородское искусство, но не могли сколько-нибудь ослабить его самобытность.

На протяжении XII века новгородское искусство проходит длинный путь развития. На первых порах в нем еще сильны традиции XI века, традиции великокняжеского Киева. Однако постепенно они вытесняются местными художественными течениями. Искусство становится проще и мужественнее, оно освобождается от византийских канонов и приобретает все большую самостоятельность.

Новгород как город складывался на протяжении XI—XII веков. В центре его, на высоком берегу Волхова, высился детинец с Софийским собором, главной святыней города. Главы собора, из которых средняя была золотой, высоко поднимались над жилыми домами. Новгородские рыбаки, возвращаясь домой с Ильменя, купцы из заморских краев, подплывая к городу, прежде всего замечали эту золотую главу Софии. Кремль и София символизировали политический центр Новгорода. Вокруг Кремля по обеим сторонам Волхова раскинулись пять концов города, населенных представителями различных профессий: на Торговой стороне, по обе стороны от Федоровского ручья, — Плотницкий и Славянский концы, на Софийской стороне — Гончарский, Загородский и Неревский концы. Прямо от Кремля через Волхов шел деревянный мост к вечевой площади. Здесь, по рассказам летописи, нередко происходили столкновения враждующих партий города. Победители сбрасывали побежденных с моста прямо в воду.

Весь город, за исключением детинца, был деревянным, но в нем уже существовали редкие в то время признаки благоустройства, вроде деревянных

помостов и водопровода. Поднимаясь своими каменными массивами над жилой застройкой, новгородские храмы ясно выделялись белизной своих стен среди потемневших от времени деревянных срубов. В этом контрасте находило себе наглядное выражение типичное для средневековья стремление всячески возвысить и украсить святыни города.

Уже созданная сыном Ярослава Мудрого София новгородская отмечена была некоторыми чертами своеобразия. Они становятся все более заметны в XII веке, когда предпринимаются переделки собора. К первоначальному пятинефному зданию с северной и южной стороны были пристроены паперти, с западной стороны, над лестницей, ведущей на хоры, была сооружена дозорная башня, увенчанная огромной главой. Пристройки имели своей главной целью расширение собора, они мало изменили его внутренний вид, но отразились на его внешнем облике (13).

Собор утратил вытянутость и стройность своего силуэта, в нем сильнее выступила ступенчатость, и это теснее связало его с окружающими строениями, создало впечатление, что он как бы вырастает из земли. Шестая глава над лестничной клеткой при наличии пяти тесно сгрудившихся глав не могла уничтожить впечатления цельности и единства. Отступая от основного массива, эта шестая глава еще более усиливала воздействие всей архитектуры собора; не без тонкого расчета она была сделана более низкой, чем остальные главы, хотя и равной по ширине средней главе. Одновременно с этим с восточной стороны по бокам от трех первоначальных равновысоких апсид появились две низкие, равные по высоте главам собора. Таким образом, и с этой стороны здание раздалось вширь, в нем стало более заметно, как вырастают меньшие объемы из больших.

Существенно изменилось и впечатление от самого массива собора. Во владимиро-суздальских храмах благодаря приставленным к лопаткам колонкам и перспективным закомарам и окнам стена выглядела как нечто многослойное (9). Наоборот, в Софии и в других новгородских зданиях XII века лопатки широки и не переходят в закомары, а окна имеют характер узких щелей без обрамления, и потому стены воспринимаются как непроницаемая, сплошная масса камня (13).

В XII веке новгородская София была побелена; эта побелка придала более цельный характер зданию, стены стали выглядеть еще более массивными. Именно в это время Софийский собор приобрел тот вид, в каком он сохранился до наших дней и какой он имеет и теперь, после того как были стерты следы разрушений, причиненных этому памятнику фашистскими вандалами.

В начале XII века на Торговой стороне на княжеском дворе был построен Николо-Дворищенский собор. Его пять глав и три равновысокие апсиды должны были придавать ему сходство с Софийским собором. Алтарные полукружия, как в киевских храмах, были покрыты нишами, которые оживляли гладь стен; его закомары были неодинаковой высоты, и это также вносило в архитектуру больше движения. Равного по силе воздействия храма, задуманного как цельный массив, еще не существовало в то время ни в Киеве, ни во Владимире.

12. Георгий. Рельеф Георгиевского собора в Юрьеве-Польском

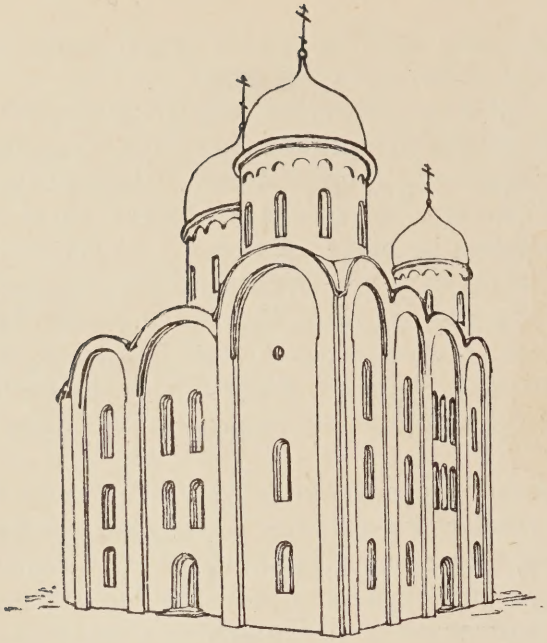
В нем уже намечаются черты того новгородского архитектурного стиля, который с наибольшей яркостью проявится в других памятниках XII века.

Строительство монастырей имело в XII веке известное военно-оборонное значение. Недаром в то суровое время непрестанных военных столкновений церкви, по выражению летописи, были „крестьянам прибежище". Сооружение на подступах к Новгороду монастырей Антониева на севере и Юрьева на юге должно было преградить доступ к Новгороду от озера Ильменя с одной стороны и от низовьев Волхова — с другой. Возможно, что строителем обоих монастырских соборов был один и тот же мастер. Летописи сообщают имя создателя собора Юрьева монастыря — мастера Петра. В строительстве этого собора принимал участие новгородский князь Всеволод Мстиславич. В обоих соборах ясно выявились черты того архитектурного стиля, который был порожден всем складом новгородской жизни того времени.

Собор Антониева монастыря в качестве первого опыта уступает в своих размерах собору Юрьева монастыря. Самый собор увенчан всего лишь двумя массивными главами. Его равновысокие, плоские апсиды почти сливаются с основным кубом здания. Характерную особенность Антониева монастыря составляет его винтовая лестница, превращенная в огромный, примыкающий к храму цилиндр. Подсобное помещение, каким является лестница, приобрело здесь самостоятельное значение. Возможно, что эта лишенная окон башня благодаря непроницаемой толще стен могла служить чем-то вроде донжона романских крепостей. Лестница была превращена во внушительный столп и увенчана такой же главой, какой увенчан и самый храм. Поскольку в то время глава обычно венчала храм, ее уподобляли небосводу. Соответственно средневековым понятиям об иерархии в многоглавии церквей видели символическое подобие учителя и окружающих его учеников. Увенчание лестницы собора Антониева монастыря особой отдельно стоящей главой лишало среднюю главу храма ее господствующего значения. Практический ум новгородцев одерживал этим победу над традиционной иерархической системой пятиглавия, которой обычно следовали строители соборов XI—XII веков.

В Георгиевском соборе Юрьева монастыря (стр. 98) мастер Петр исходил из сходного замысла. Снова к двуглавому собору примыкает увенчанная большой главой лестничная башня. Но все приобрело здесь еще бо́льшие масштабы. Издали собор со своими мощными золотыми главами и огромной высоты стенами производит впечатление целой группы зданий. После Софии это самое крупное и внушительное сооружение древнего Новгорода.

Если строителем обоих монастырских соборов был мастер Петр, то в Юрьевом монастыре он, видимо, не желал повторять самого себя. В отличие от Антониева монастыря лестничная башня, примыкающая к собору Юрьева монастыря, обработана таким образом, что ее западная сторона сливается с фасадом собора и завершена такими же закомарами, как и вся стена. Глава башни не сливается с ее корпусом, а всего лишь увенчивает ее, так же как остальные главы увенчивают самый собор. Это придает зданию особенную красоту и выразительность. Обходя его со всех сторон, можно видеть на востоке три равной высоты апсиды



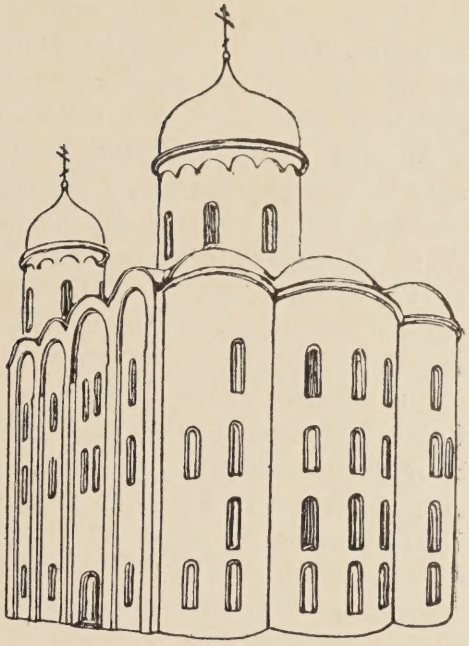
Георгиевский собор Юрьева монастыря. Новгород

(стр. 99); северный и южный фасады имеют по четыре деления (стр. 99); благодаря башне такие же четыре деления приобретает и западная стена (стр. 98). Откуда бы ни смотреть на собор, всюду высятся непроницаемые, огромные, с трудом охватываемые взглядом стены.

Архитектурной темой собора является неприступность и богатырская мощь. В этом он решительно отличается и от Софийского собора в Киеве и от черниговского, хотя у него есть черты сходства с ними; в частности, его стены расчленены такими же рядами ниш, как и киевские здания (83, ср. 66). Но членения ярусов по горизонтали настолько невыдержанны и разнородны, что побеждает впечатление единства каждого отдельного вертикального прясла. Захватывающая высота стен, мощь архитектурных форм — вот что прежде всего останавливает на себе внимание. Все это вовсе не значит, что здание в целом производит впечатление чего-то замкнутого и неподвижного. Только с алтарной стороны можно воспринять собор как уравновешенное симметричное целое, — с других сторон отсутствие симметрии вносит в его облик движение. Мощное движение архитектурных форм находит себе наиболее полное выражение в волнистой линии закомар. Особенную живость придает зданию то, что гребни этих волн неодинаковы, они то более высоки, то более низки, то сужаются, то расширяются, и потому весь ритм их — живой и трепетный. Недаром и три главы собора лишь с юго-западного угла образуют подобие традиционного пятиглавия. Правда, средняя глава господствует над остальными, но меньшие главы расположены от нее на различном расстоянии и уже поэтому не подчиняются ей. Вот почему, говоря о величии наружного вида Георгиевского собора, нужно вместе с тем отметить гибкость той силы, которой он пронизан. В Юрьевом монастыре неподалеку от собора находятся постройки выдающегося русского зодчего Стасова. Рядом с Георгиевским собором, с его мощными ритмами, постройки XIX века кажутся сухо вычерченными, им не хватает эпической силы древненовгородского зодчества.

Внутренний вид Георгиевского собора производит особенно сильное впечатление со стороны хор (стр. 101). Здесь мастер Петр еще более решительно отходит от традиций новгородской Софии (стр. 55). Там все впечатление складывалось из взаимодействия разновеликих подпор, пролетов и про-

Георгиевский собор Юрьева монастыря.
Новгород



Георгиевский собор Юрьева монастыря.
Новгород

странств. Это было сложное развитие нескольких тем, подобное ходу мыслей человека, привыкшего рассматривать каждое явление с разных точек зрения, подкрепляя каждое положение множеством доказательств. Общее впечатление от здания XI века можно назвать симфоническим, так как оно слагается из многих самостоятельных, но образующих гармоническое созвучие частей. В Георгиевском соборе нас охватывает прежде всего впечатление единого порыва кверху, всепокоряющей власти нерасчлененного, цельного пространства. Это пространственное впечатление от собора можно сравнить с зачинами народных песен „Высота ль, высота поднебесная", которые находили себе отзвук и в письменности того времени.

Три алтарных полукружия сразу раскрываются перед вступающим в здание человеком во всем своем величии. Вид этих трех могучих апсид с их отделенными большими интервалами окнами производит сильное, внушительное впечатление троекратным повторением одного и того же мотива. В стремительном движении линий кверху есть нечто возвышающее человека, и вместе с тем в неизмеримой огромности пространства есть и нечто покоряющее его. Здесь не может быть и речи о „разночтениях", о разных точках зрения, как в Софии. Архитектурный образ Георгиевского собора обладает непререкаемой силой воздействия. В этом княжеском соборе мастер Петр выразил то стремление к великому и жизнеутверждающему, которое искони было свойственно русскому народу.

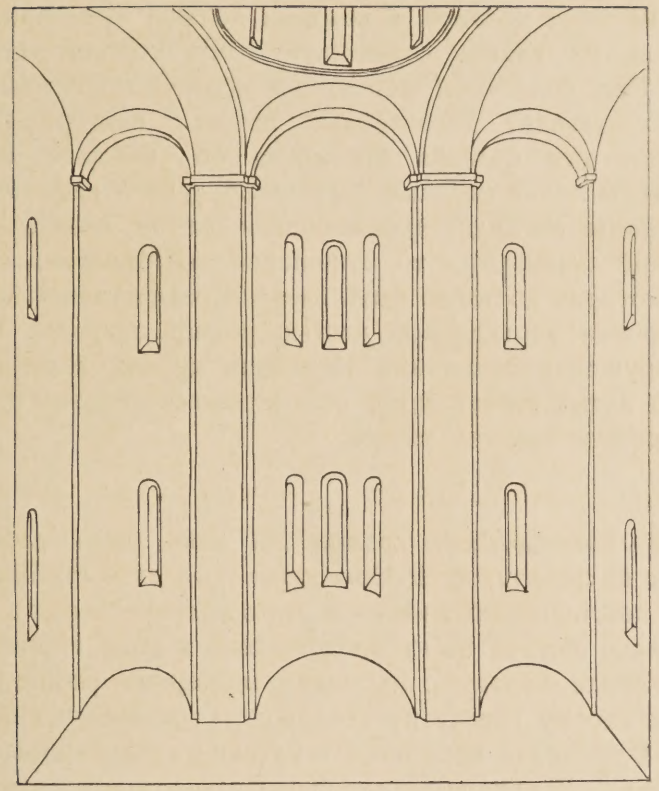
В середине XII века в Новгороде почти прекращается княжеское строительство. Теперь возникает множество небольших приходских храмов. Даже и те храмы, которые возводят епископы или князья, похожи на эти приходские храмы горожан. В XII веке новгородский архиепископ Нифонт сооружает в Пскове собор в Мирожском монастыре (86). Небольшой храм увенчивает лишь один купол, боковые апсиды его предельно понижены, и соответственно этому понижены западные угловые квадраты. Таким образом, низкая глава на широком основании поднимается как бы на перекрестье. Такой тип храма удовлетворял потребность в небольшом помещении. В нем проявилось стремление избавиться от сложности традиционного типа храма, подчинить все здание куполу, слить с его объемом апсиду, сделать здание легко обозримым.

В более позднем, варварски разрушенном фашистами, новгородском храме Спаса на Нередице (84) сочетаются черты нового типа со старыми традициями. Этот небольшой храм построен был новгородским князем, жившим на „городище", но отпечатка княжеских вкусов в нем почти не заметно. Храм увенчивает всего лишь одна глава на очень широком барабане. Он имеет три традиционные апсиды, но средняя, как и в Мирожском монастыре, значительно превосходит по высоте боковые. Лопатки сильно выступают вперед, окна распределены так, что равномерно оживляют всю поверхность стены. В целом в Нередицком храме уже поставлена задача включить все архитектурные элементы в один объем, слить закомары, подчинить широкому куполу все здание. Но строители остановились на полпути: они не решились отступить от традиционного типа крестовокупольного храма.

В XII веке в Новгороде возводится ряд храмов: Благовещенья на Мячине, Петра и Павла на Синичьей горе и др. Новгородские строители проявляют в них изобретательность, вносят разнообразие в пропорции, однако общий новгородский тип небольшого одноглавого храма сохраняется ими без существенных изменений. Вот почему новгородский храм никогда не спутаешь с современным ему владимиро-суздальским. На нем неизменно лежит отпечаток своеобразной демократической простоты.

В отличие от храмов владимирских, новгородские лишены стройности, нарядности и щеголеватости, зато в них больше внушительной мощи. При всей их коренастости в них всегда верно найдены пропорции; если они и не всегда ладно скроены, то уж непременно крепко сшиты. Во многих новгородских зданиях бросается в глаза, что стены сложены не по отвесу, а на глаз; они слегка неправильны, порой заметно искривлены. Эти неправильности в частностях не лишают новгородские здания устойчивости в целом. Кривизна линий создает впечатление, будто они вылеплены; вместе с тем она отвлекает внимание от частностей и заставляет с большей силой воспринимать основные соотношения крупных объемов и больших плоскостей, которые новгородскими зодчими всегда так безупречно найдены и выражены.

Эти особенности связаны с своеобразным пониманием новгородскими зодчими стены. Оно решительно отличается от того, что в конце XII века наблюдается во владимиро-суздальской архитектуре. Там стена все больше распадается на



Георгиевский собор Юрьева монастыря. Новгород

слои. Наоборот, в Новгороде она понимается как нечто нераздельно-цельное. Во владимиро-суздальских храмах лопатки выглядят так, будто они приставлены к стене. В новгородских храмах лопатки нередко составляют основу стены, промежутки между ними носят характер углублений, ниш.

Новгород расположен среди широких лугов. Для того чтобы архитектура не потерялась среди этого равнинного пейзажа, здания должны обладать большой обобщенностью форм. Благодаря тому, что новгородские мастера нередко жертвовали частностями, их здания легко воспринимаются издали. Есть особая прелесть в том, как среди просторов, окружающих Новгород, или в самом городе из массы деревянных домов выделяются гладкие белые кубические массивы древнейших новгородских храмов. По сравнению с византийским храмом XI века (I, 130) новгородский храм (84) выглядит менее нарядным, более упрощенным. Даже в маленьком псковском храмике Мирожского монастыря (86) заключена большая внутренняя сила. Он не теряется на берегу реки Великой. Ему присуща та эпическая простота, которой не хватало зодчеству византийцев.

Новгородцы строили большинство своих храмов из кирпича. Начиная с XII века, они стали покрывать их побелкой. В этом обыкновении сказалось

понимание тех местных условий, в которых должна существовать архитектура. Белизна новгородских храмов содействует тому, что они четко выделяются на фоне природы. При солнечном освещении особенно красивы голубые тени на них. Белизна составляет характерный признак новгородских храмов. Под знойным солнцем юга белизна эта могла бы казаться ослепительной, на севере белые стены ловят скудные солнечные лучи и рефлексы. Издали белые новгородские храмы выглядят пронизанными светом, словно излучающими его.

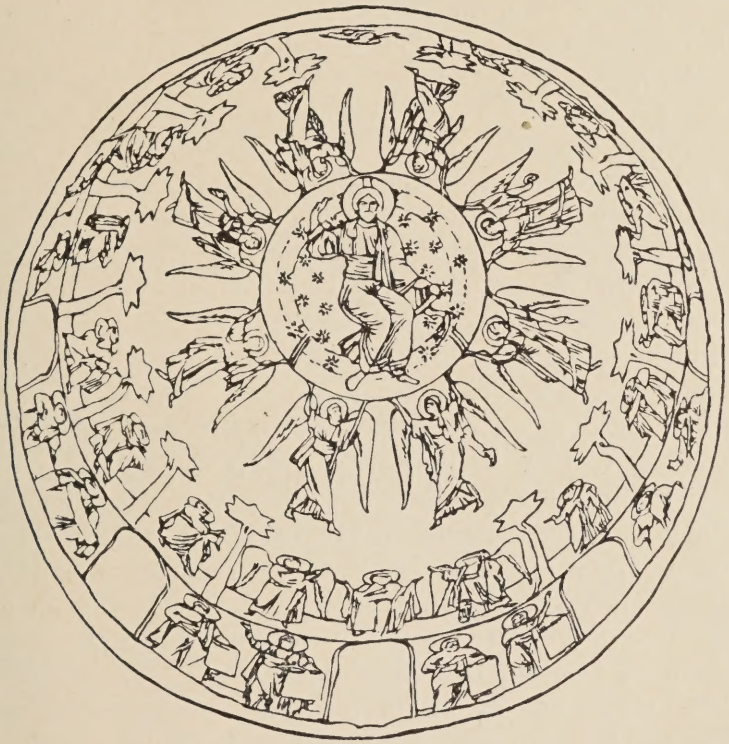
Во всем этом сказывается то отношение новгородских строителей к действительности, которое достойно быть названо реалистическим. Они умели сделать свои постройки неотделимой частью родной природы. Вот почему после варварского разрушения фашистами Нередицы крутой холм над Волховом, где вместо древнего храма торчат лишь обуглившиеся остатки стен, выглядит так, словно самой природе нанесен ущерб.

Большинство новгородских храмов XII века было расписано фресками. Одновременно с архитектурой в Новгороде создается самобытная стенная живопись. Истоки новгородской живописи этого времени лежат в искусстве XI века, которое достаточно богато было представлено в этом городе. На протяжении XII века в Новгороде наряду с местными мастерами работали и приезжие из Византии. Но по своему характеру новгородская живопись этого времени вполне самостоятельна. В пределах церковной тематики и традиционных типов новгородские мастера стенописи ярко выразили своеобразие своего мировоззрения и художественных представлений.

В женской фигуре Николо-Дворищенского собора из сцены „Иов с женой“ есть та классическая правильность черт, которая напоминает киевские памятники. Более своеобразны недавно обнаруженные фрагменты росписи Софийского собора с изображением деисуса и головы князя, выполненной сильной, энергичной кистью. Среди скудно сохранившихся фресок Антониева монастыря (1125) обращают на себя внимание „Обретение главы Иоанна Предтечи“, „Поклонение волхвов“, отдельные фигуры и выразительные энергичные лица старцев и молодых. Мастер антониевских фресок был недюжинным колористом. Оливковые тени на его лицах отличаются особенной теплотой, в малиновом цвете он достигает редкой в стенописи насыщенности и глубины тона. Фрески церкви Благовещения в Аркажах (1189) ближе к византийской традиции, особенно „Пир Ирода“, „Встреча Иоакима и Анны“, „Иоанн в пустыне“. Среди костлявых, сухих фигур с напряженными, изрезанными морщинами лицами выделяется изящная танцующая Иродиада, с манерно изогнутым корпусом и развевающимися рукавами. Краски в Аркаже более светлые, чем в Антониевом монастыре, и даже чуть белесоватые: нежнозеленый, розовый, бледножелтый цвета образуют светлую гамму, которая хорошо связывает живопись со стеной. Во фресках Антониева монастыря бросается в глаза жанровая фигура мальчика, копающего землю. В Аркаже такой же жанровый характер имеет юноша с большим сосудом на спине (91). В его фигуре хорошо передано напря-

жение, вместе с тем образ обобщен, и потому этот скромный бытовой мотив приобретает большую значительность и благородство. Хотя подобные фигуры занимают в сценах церковного характера второстепенное место, в них сказалась наблюдательность новгородских мастеров. Подобные жизненные образы часто оживляют и повествование новгородских летописей.

На лестничной площадке собора Юрьева монастыря и в простенках между окнами написаны фигуры святителей и погрудные изображения Христа и бого-



Вознесение. Фреска собора Мирожского монастыря. Псков

матери. Фигуры словно хороводом окружают зрителя, когда он находится на верхней площадке винтовой лестницы.

Судя по сохранившимся фрагментам, можно думать, что в Новгороде существовало несколько направлений монументальной живописи: одни из росписей были ближе к византийским, в других полнее проявилось самобытное новгородское мастерство. Наиболее полно сказались эти самобытные черты в росписях церкви Георгия в Старой Ладоге, церкви Спаса Нередицы и собора Мирожского монастыря в Пскове.

В замысле этих циклов новгородские и псковские мастера XII века в основном придерживались общепринятого. С первого взгляда можно подумать, что они

не позволяли себе никаких отступлений. Однако между новгородскими и более ранними киевскими росписями есть существенные расхождения. Там основная идея была догматическая, задачей росписи было наглядное раскрытие церковного учения о небесной иерархии, и потому в куполе изображался Христос как вседержитель, как предвечный судия. В храмах XII века эта отвлеченно-догматическая идея отступает на второй план. Новгородцы предпочитали изображать в куполе Христа в момент, когда он покидает землю. Поэтому купол теперь занимает сцена „Вознесения". Христос окружен ореолом, который поддерживают ангелы; взволнованные этим зрелищем апостолы и Мария провожают его взглядами (стр. 103). Правда, такой тип украшения купола существовал и на Востоке, но обращение новгородцев именно к нему вытекает из всего характера их культуры. К тому же расположение „Вознесения" в куполе хорошо вяжется с представлением о куполе храма как о подобии небосвода. Круг в качестве символа неба и солнца встречается и в языческом искусстве славян, этих „внуков Даждьбога", по выражению автора „Слова о полку Игореве". Вместе с тем многофигурная композиция „Вознесения" легко могла быть вписана в круг: издали она производит почти орнаментальное впечатление розетки, тем более что фигуры апостолов ритмично чередуются с силуэтами деревьев.

Сообщая о росписи храмов, старинные летописи обычно говорят: „украси ю иконами". Действительно, стены новгородских храмов выглядят так, словно они увешаны иконами с отдельными изображениями пророков, апостолов, мучеников, воинов и т. п. В обилии этих фигур выразилась потребность средневекового человека иметь перед глазами изображения святых, которых можно молить о помощи. В этом сказалось чувство зависимости от небесных сил, свойственное людям того времени. Нахмуренные, суровые святые выглядят как верные слуги божества, его защитники. Но вместе с тем в лицах этих новгородских святых косвенно отразился и характер новгородских людей, отважных, бесстрашных, полных решимости и твердости.

Своеобразная черта новгородских и псковских росписей XII века заключается в том, что в них почти полностью нарушен старый порядок расположения отдельных фигур на стенах храма. В Мирожском соборе не заметно даже последовательной ярусности (стр. 105). Все выглядит так, точно задачей художников было втиснуть как можно больше фигур в пределы каждой стены. В отдельных случаях верхние фигуры крупнее нижних, и это отяжеляет всю роспись. При помощи параллельных волнистых голубых и желтых полос мирожские мастера пытались изобразить в своих фресках мраморные плиты, причем они располагали их не только на уровне пола, как это принято было в XI веке, но и наверху, там, где оставалось свободное поле стены.

Самостоятельной псковской школы в XII веке еще не существовало. Фрески Мирожского монастыря близки к новгородским. Им не хватает той изысканности и тонкости, которой отмечены фрески новгородской Софии. Зато мирожские мастера решались вводить в священные сюжеты фигуры, выхваченные из жизни. В сцене „Взятие под стражу" в фигурах воинов есть эпическая суровость и сила. В сцене „Христос на Генисаретском озере" апостолы в коротких рубаш-

13. Софийский собор в Новгороде

Роспись собора Мирожского монастыря. Псков

ках с засученными рукавами, с морщинистыми, обветренными лицами похожи на рыбаков на берегу псковской реки Великой.

Вместе с тем наперекор отдельным реалистическим мотивам и образам в мирожских росписях проявилась тенденция превратить изображение легендарного события в подобие геральдического знака. Это наглядно сказалось в такой сцене, как „Явление Христа Марии и Марии Магдалине“ (88). В сущности, здесь ничего не происходит: Христос, как предмет поклонения, стоит между упавшими на колени женщинами, в них не заметно ни радости, ни испуга, ни умиления. Два симметричных дерева по бокам от него придают этой сцене черты символического знака. Даже в „Евхаристии“ киевской Софии было больше движения (ср. 69). В мирожской композиции Христос уподобляется идолу, которому поклоняются люди. Таким образом, в церковное искусство проникают представления, которые восходят к языческому прошлому (стр. 31) и которые много позднее будут встречаться в крестьянском искусстве.

Среди фресок XII века ладожское изображение Георгия на коне (87) выделяется как подлинный шедевр. В средние века Георгий почитался как смелый змееборец. На Руси он приобрел значение защитника справедливости и просвещения, устроителя земли русской. Недаром в духовном стихе о нем поется:

Едет он, Георгий храбрый,
К той земле светлорусской...
Наезжает он, Георгий храбрый,
На леса на темные,
На леса дремучие...
Раскиньтесь, леса дремучие,
По крутым горам, по высоким...

В ладожской фреске Георгий увековечен в качестве такого эпического героя, победителя дракона и защитника царевны Елизаветы. Правда, отдаленные прототипы Георгия на коне можно встретить в более раннем искусстве (I, 135). Но в ладожской фреске он утратил изысканность и чопорность византийских памятников; в нем больше порыва, движения, его характеристика более многогранна. Со своим развевающимся плащом он появляется стремительно, как выступающий в поход витязь, торжественно гарцуя, как гордый свершенным подвигом победитель. Стойкость и бесстрашие сочетаются в нем с юношеской грацией. Конь Георгия шагает торопливой иноходью, голова его поднята, уши насторожены, словно он прислушивается к звукам воинских труб. Видно, конь понимает своего седока, как кони богатырей и сказочные животные, разумеющие слова человека.

Ладожскую фреску следует признать замечательным произведением живописи. Выдержана она в теплых тонах. Краски ее от времени чуть побледнели, красный плащ Георгия стал блеклорозовым. Исключительной выразительностью отличается контур. Он не только очерчивает фигуру седока и коня, но и сам по себе полон плавного движения, отличается гибкостью и текучестью. Ритм контура, которым обрисованы конь, плащ и холмы под ногами коня, усиливает впечатление стремительного движения. Конь Георгия похож на тех былинных коней, которые скачут по вершинам гор и выше облаков, а розовый плащ, усеянный звездами, становится подобием боевого знамени, развевающегося по ветру. Ладожская крепость на берегу Волхова неподалеку от Ладожского озера была важным оборонным пунктом Новгорода со стороны Скандинавии. Георгий на стене Ладожского храма увековечен в качестве доблестного защитника рубежей русской земли.

Фрески Нередицы сохранялись в полной неприкосновенности вплоть до 1941 года, когда они вместе со всем храмом были варварски разрушены фашистами. Почти полная утрата этих фресок особенно невосполнима, так как из всех новгородских циклов они должны быть признаны наиболее характерными для Новгорода. В исполнении стенописи принимало участие несколько мастеров, работа была распределена между ними соответственно полосам, делившим стены от купола до земли. Некоторые фрески выполнены в сухой, миниатюрной

манере, другие писаны более широко, сочно и даже грубо. При всех различиях в живописных почерках нередицкая роспись обладает единством замысла и выполнения. Это — искусство здоровое, сильное, впечатляющее, чуждое изысканности.

Нередицкие фрески отличаются от антониевских светлостью и даже яркостью красок. Фигуры выступают на голубых фонах, но в них преобладают теплые цвета, голубые тени ложатся на белые ткани, желтая охра несколько навязчиво выступает в лицах. Весь комплекс нередицкой росписи распадается на множество обведенных рамками фресок, расположение которых не поставлено в прямую зависимость от архитектурных членений здания; отдельные фрески переходят со стены на стену, загибаясь в углах, благодаря чему похожи на стелящийся по стенам пестрый ковер. При всем том нередицкие фрески более тесно связаны с архитектурой здания, чем фрески Мирожского собора.

В целом роспись Нередицы производит сильное впечатление той внутренней убежденностью, с которой мастера задумали и выполнили свой обширный фресковый цикл. Она сквозит в каждом лице, смотрящем на нас со стен этого здания. „Так быть должно, так оно и есть", как бы утверждают всем своим искусством мастера Нередицы.

В изображении страшного суда, которое заполняет всю западную стену, мастера Нередицы следовали принятой иконографии. Но в этой сцене нет и следа того отвлеченного догматизма, который заметен даже в лучших византийских мозаиках и фресках на эту тему. Страшный суд — это расплата человека за грехи. Этому новгородские мастера верили всей душой и представили это так, чтобы ни у кого не могло быть сомнений относительно того, какая судьба ожидает человека в час расплаты.

В древних новгородских летописях достоверные исторические сведения перемешаны с небылицами, описания явлений природы — с назидательными вымыслами. Подобного рода простодушие сказалось и в замысле нередицкого „Страшного суда". Христос восседает на троне среди оцепенело сидящих на своих скамьях и ожидающих приговора апостолов, ангел энергичным жестом протягивает весы, Адам и Ева, двое дряхлых стариков, всем телом боязливо прижались к земле. Особенно выразительно шествие праведников (94). Здесь много характерных фигур, вроде седобородых монахов в коричневых рясах, отцов церкви, среди которых выделяется охваченный исступлением горбоносый Иоанн Златоуст, старых и молодых князей и возглавляющих шествие пророков и апостолов, — все они с трепетом возводят очи к трону судьи. В апостолах киевской Софии больше движения, больше пластики, но по сравнению с нередицкими они кажутся равнодушными, бесстрастными (69). В нередицкой фреске фигуры почти застыли на месте, но их горящие взгляды выражают неудержимый порыв. Нет оснований предполагать, что все они портретны. Но в них нашли отражение типичные черты новгородцев XII века.

В торговом Новгороде вопрос о богатстве и бедности, об имущественном неравенстве стоял очень остро. Этот вопрос затрагивает фреска „Богач и

чорт" (93). Богач сидит голый на скамейке в аду и, показывая на свою голову, говорит, как гласит надпись: „Отче Аврааме, помилуй мя, и посли Лазаря, да омочит перст свой в воде и устудит ми язык: из[не]могаю бо в пламени сем". Маленький, отвратительного вида чорт со словами „друже богатый, испей горящего пламени" насмешливо протягивает ему нечто вроде кадила. Понимание этой темы в Нередице не выходит за пределы распространенной в средние века веры в то, что справедливость будет восстановлена в загробном мире. Но откровенная насмешливость, с которой вскрыт этот конфликт, типична для Новгорода. Работавшие для князя мастера своим искусством обращались не столько к богатым новгородцам, сколько к городской бедноте. Эта фреска всем своим образным строем предвосхищает то, что впоследствии составит отличительную черту русских так называемых народных картинок XVIII—XIX веков (стр. 400).

Нередицкие мастера вводили в свои фрески бытовые мотивы: в „Крещении" представлен не только плывущий по реке юноша в белых штанах, но и другой юноша, который через голову снимает рубашку. Они похожи на жанровые фигуры, вроде странника с корзинкой и отдыхающего землепашца, которые украшают поля псковской рукописи Устава XII века. В „Рождестве" в Нередице представлен вставший на задние ножки маленький козлик (стр. 109). Впрочем, эти мотивы не нарушают строй традиционных композиций. Симметрия является в Нередице главным принципом композиции большинства фресок. В апсиде храма по бокам от Марии симметрично выстроилась процессия фигур, нечто вроде деисуса, в который вместо архангелов включены русские князья Борис и Глеб. Впрочем, несмотря на это пристрастие к симметрии, мастерам Нередицы не удавалось объединить в нечто целое множество отдельных изображений. В фигурах святых больше жизни, характера и выражения, чем в фигуре и в лице князя Ярослава, который передает Христу модель храма. В апсиде высятся коренастые фигуры седых святителей в белых крещатых ризах; в парусах сидят евангелисты, среди которых особенно выразителен задумчиво склонивший голову на руку Лука. Седобородые отшельники, крепко сжимающие копья воины и мужеподобные, сутулые женщины представлены стоящими лицом к зрителю. У всех у них огромные, широко открытые глаза, плотно сжатые, опущенные книзу губы. В их лицах сквозит непоколебимая твердость и духовная мощь, сознание своей правоты, готовность за нее постоять.

Головы юношей и женщин меньше удавались мастерам Нередицы. Им было более доступно изображение старых, морщинистых лиц, как пророка Аарона (14). Сам выходец из народа, нередицкий мастер увековечил в образе этого коренастого старичка с мускулистыми руками типичного старого новгородского крестьянина-рыбака. С мастерской уверенностью передано худое старческое лицо с широким носом, провалившийся беззубый рот с выражением старческой брюзгливости. Во всем его облике чувствуется сильный и цельный характер, присущие народу мудрость и стойкость. Нужно сравнить эту голову с головой апостола Дмитриевского собора, которая была выполнена в те же

годы (11), чтобы заметить два совершенно различных нравственных типа. В дмитриевском апостоле больше интеллектуальности, но вместе с тем в нем есть и нечто нервное, мучительное, напряженное. В нередицком пророке преобладают цельность характера, убежденность, простота. В одной этой голове выражен весь дух древнего Новгорода.

Деталь фрески
„Рождество Христово"
храма Спаса на Нередице

По своему живописному мастерству фрески Нередицы уступают дмитриевским. В них нет таких тонких полутонов, такой мягкой лепки, такого разнообразия мазков; они проще и грубее по выполнению. Голова Аарона написана широкой кистью, грубые мазки положены местами в два слоя. Но так же как и в новгородских храмах с их грубой, несложной кладкой, эта техника не помешала мастеру Нередицы создать сильный, вдохновенный образ. Хорошо вылеплен крупный прямой нос, над ним круто изогнуты дуги бровей, энергично обрисованы змеящиеся кудри седых волос и борода. Во всем этом проглядывает жизненный опыт мастера, который, видимо, внимательно изучал человеческое лицо, хорошо знал его мимику. Впрочем, в ряде других случаев, когда мастерам Нередицы изменяла наблюдательность, они, вместо того чтобы выявлять в лице его внутреннюю структуру, покрывали его сетью извилистых линий и завитков (голова Лазаря). В некоторых лицах Нередицы и Ладоги живописная лепка уступает место орнаментальной разделке человеческого лица, превращающей его в подобие маски.

Благодаря открытиям наших реставраторов за последние тридцать лет стало известно множество превосходных икон XII века, происхождение которых связано с Новгородом. Задачи древнейшей русской иконописи ясно определяются одним сообщением того времени о том, что князь „повеле же и на иконе святого написати, да входящие в церковь вернии видяще его образ написан и самого зрящи". В иконах XII века преобладают фигуры в рост, выполненные в натуральную величину, видимо, они создавались в расчете на то, чтобы издали они производили впечатление живых людей. Этой чертой иконы XII века похожи на современную им стенопись.

В одной иконе этого времени представлена огромная, нарочито вытянутая вверх голова худощавого старца; у него беспокойно изломанные брови, пронизывающий взор; одной рукой он крепко сжимает книгу, другой благословляет. Вся икона, выдержанная в приглушенных охряных и оливковых тонах, сильно вытянута, словно создана для того, чтобы висеть на узком столбе, — таков Никола Новодевичьего монастыря (Третьяковская галлерея). В другой иконе представлен огромный, больше чем в рост человека, стоящий воин-богатырь; одной рукой он сжимает копье, другой — рукоятку меча; на нем огненно-красный,

расшитый золотом плащ, роскошные, дорогие доспехи; во всей его осанке сквозит непоколебимая твердость — таков Георгий из собора Юрьева монастыря (Третьяковская галлерея); голова его переписана позднее.

„Устюжское благовещение" (Третьяковская галлерея) представляет собой подобие стенной мозаики, перенесенной на огромную доску. Могучий ангел в бледнозеленоватом плаще остановился с протянутой рукой перед Марией, которая стоит в своем темносинем хитоне и темновишневом плаще, склонив перед ним голову. На груди у нее — едва заметная фигурка младенца, овеществленное изображение слов архангела о предстоящем рождении Христа. Но самое замечательное в этой иконе — это вдохновенное лицо архангела: у него тонкий нос с легкой горбинкой, маленькие, резко очерченные губы, золотые волосы и скорбные большие глаза; сообщая Марии радостную весть о рождении сына, он не может скрыть от нее, что сына ее ожидают страдания.

В иконе „Успение" из Десятинного монастыря в Новгороде (92), выдержанной в холодных тонах с преобладанием темносинего цвета и сизо-стальных оттенков, апостолы и отцы церкви в крещатых омофорах собрались вокруг ложа Марии. Стоят они напряженно и скованно. Но отдельные фигуры отличаются большой жизненностью. Апостол Павел склонился над ложем Марии у ее ног, другой держится рукой за бороду, третий удивленно разводит руками. Апостол Матфей напряженно вперил свой взгляд в лицо умершей, будто еще надеется найти в нем признаки жизни.

В новгородской иконе „Знамение" апостол Петр и Мария с молитвой обращаются к вседержителю. Обе фигурки неуклюжи, большеголовы, тесно поставлены. Икона выполнена новгородским мастером, далеким от византинизирующей традиции таких икон, как „Петр и Павел" XI века. Но больше всего подкупает в этой иконе жизненностью своего выражения лицо Петра (90). Если Петр из Дмитриевского собора (89) проницателен, но гневен и суров, то новгородский мастер сумел передать в лице своего Петра и отпечаток страдания, и напряженное внимание, и ожидание от божества не столько милости, сколько ответа на свою мольбу. Голова Петра и особенно его волосы испещрены параллельными штрихами, но мастером хорошо передана структура головы; глаза посажены глубоко, метко передана беспокойная мимика морщинистого, старческого лица. Надо полагать, что именно так, как Петр говорит с вседержителем, с готовностью за себя постоять, с твердой уверенностью в своей правоте, говорили новгородцы со своими князьями.

Ряд фигур и голов в новгородских иконах XII века свидетельствует о том, что даже в рамках церковного искусства проявлялась наблюдательность новгородцев. В них сквозит та наивная непосредственность в отношении людей к божеству, которая сказалась и в старинных текстах, вроде грамоты князя Всеволода: „И даю святому великому Ивану от своего великого имени на строение церкви и в веках вес вощаной, а в Торжку пуд вощаной, половина Спасу, а половина святому великому Ивану... а кто почнет все отымати или продавати, или дом обидети святого великого Ивана и святого Захарьи, на того Спас и пречистая и святый великий Иван, будет им тьма, и соблазн, и казнь божия".

Возможно, в Новгороде возник такой шедевр иконописи XII века, как оглавной архангел (15), видимо, входивший в состав деисуса (Христос, Мария, Иоанн). В образах ангелов древнерусские художники выражали свой идеал женской грации и юношеской красоты. Этот большеглазый ангел напоминает ангелов из „Устюжского благовещения" и фресок Дмитриевского собора во Владимире. Но в нем нет той аскетической суровости, которая присуща лицам в византийских иконах. Он и держится не так строго и напряженно, как ангел деисуса из Успенского собора (Третьяковская галлерея). В ангеле „Златые власа" больше простодушия и задушевности, он словно ждет от зрителя ответной откровенности и ласки. Особенно привлекательно в нем то, что, несмотря на задумчиво-грустное выражение глаз, в его округлом полном лице, в румяных щеках и полных губах проглядывает много телесного и душевного здоровья.

По своему выполнению эта икона отличается величавой обобщенностью форм, которая всегда привлекала новгородцев. Мастер отказался от приглушенных оттенков и полутонов византийской иконописи. Он предпочел открытый, чистый цвет. На ангеле надет яркокрасный плащ, уголок которого виден внизу; отсветом этого красного цвета звучат алый самоцвет в диадеме и румянец его щек. На его белокурые волосы словно накинута узорная золотая сетка, — в этом можно видеть отголоски того увлечения перегородчатой эмалью, которое имело место на Руси в XI веке. Хотя в ангеле „Златые власа" нет утонченности и классической красоты, как в Ярославской оранте, он является одним из лучших образов душевной теплоты и духовного изящества человека в древнерусской живописи.

Наряду с городами Владимиро-Суздальского княжества Новгород был в XII веке крупнейшим центром художественной жизни. Но владимиро-суздальское искусство отражало возраставшую мощь великокняжеской власти, в Новгороде же, несмотря на преобладание боярства, искусство несло на себе более заметный отпечаток народных воздействий. Новгород XII века вобрал многие культурные традиции Киевской Руси, но подверг их последовательной переоценке и переработке. В Новгороде в XII веке вырабатывается свое художественное направление, свой особый стиль, проявившийся в различных видах искусства. В архитектуре Георгиевского собора Юрьева монастыря поражает суровая, величавая простота, лаконизм выражения. На новгородских фресках и иконах этого времени лежит отпечаток той же суровой простоты и сдержанного величия. Как утонченная грация, так и подчеркнутая страстность были чужды новгородскому искусству того времени.

При всей значительности достижений новгородского искусства XII века нельзя не заметить, что многое тормозило его развитие. Прежде всего в нем очень сильна была приверженность к старине. Видимо, в Новгороде восставший против феодального угнетения народ склонен был идеализировать свое давнее прошлое; недаром вече обязывало князя „ходить по старине". Вот почему на

многих новгородских памятниках XII века лежит печать архаизма. Помимо этого, можно заметить, что в своем стремлении к простому и естественному новгородские мастера нередко упрощали свои решения и этим обедняли их. Это особенно заметно в рядовых произведениях новгородского искусства.

При всем том Новгород сыграл большую роль в истории русского искусства периода феодальной раздробленности. Новгородцы находились на окраине русских земель; они постоянно сталкивались с другими народами. В них рано окрепла любовь к родному городу и к своей земле. Искусству принадлежала большая роль в упрочении этого чувства в народном сознании. Непохожие на все то, что новгородские люди могли видеть за рубежом, новгородские храмы были для них наглядным воплощением их гордого самосознания. В своей живописи новгородцы воплощали идеалы мужества и твердости характера, которые в эти суровые годы были главной мерой оценки человека.

Новгородская София и много позднее привлекала к себе внимание русских строителей. Возможно, что Аристотель Фиораванти побывал в Новгороде и его новгородские впечатления помогли ему при создании московского Успенского собора. Новгородские фрески и иконы XII века также останавливали внимание мастеров XIV и XV веков; в частности, мимо них не мог пройти Феофан Грек. Слава новгородского искусства уже в XII веке распространилась за пределы русских земель. На острове Висби в городе Готланде для росписи церкви были привлечены новгородские мастера, и в сохранившихся фрагментах росписи мы узнаем руку современников Нередицы.

В XI—XII веках в Западной Европе создается мощная суровая романская архитектура. Новгородская архитектура этого времени решительно отличается от нее. Какой бы мощный, „крепостной“ характер ни носили новгородские храмы, все же они радуют глаз белизной своих стен, золотыми куполами, гармоничной закругленностью форм. От XII века в Южной Германии и Италии сохранились фрески, похожие на новгородские. Но такую цельную по замыслу, такую сильную по выражению роспись, как в Нередице, трудно найти в храмах того времени на западе и на востоке Европы.

Владимир, Новгород и Псков были в период феодальной раздробленности главными художественными центрами Руси. Но развитие русского искусства не ограничивалось этими центрами. Правда, мы мало знаем о том, что́ происходило в других удельных княжествах того времени.

В среднерусских княжествах много памятников погибло во время татарского нашествия. Но нам известно, что планы рязанских храмов XII века похожи на план Елецкого собора в Чернигове и Суздальского собора, и это позволяет догадываться, из какой традиции исходили их создатели. Судя по найденным в Старой Рязани роскошным перегородчатым эмалям, их местное производство опиралось на достижения Киева.

Что касается западной Руси, то здесь католическая церковь безжалостно уничтожала всякие следы русской культуры. Однако для того чтобы оценить

14. Пророк Аарон. Фреска храма Спаса на Нередице. Новгород

размах художественного творчества древней Руси в этот период, необходимо хотя бы в общих чертах представить себе, какое развитие получило искусство в таких центрах древнерусского искусства, как Галицкое и Волынское княжества. Возможно, что древнейшим памятником галицко-волынского искусства является так называемая Трирская псалтырь (1079—1087), богато украшенная миниатюрами для Гертруды, жены князя Изяслава. Среди миниатюр этой рукописи можно видеть апостола Петра, к ногам которого припадают маленькие фигурки заказчиков — князя Изяслава и его супруги, Христа на троне, по бокам которого стоят князь Ярополк и члены его семьи, изображение богоматери на троне и, наконец, „Рождество Христово" в роскошном архитектурном обрамлении. В этом памятнике черты киевской художественной традиции сказываются в близости миниатюр к перегородчатой эмали; западные черты особенно заметны в портретных изображениях князей. Относящийся к середине XII века Успенский собор во Владимире-Волынском, судя по сохранившимся остаткам, был похож на собор Елецкого монастыря в Чернигове.

В XII веке Галицкое княжество переживает расцвет. В городах развивается ремесло. Боярство пытается установить олигархию. Со своей стороны, князь Роман Галицкий, опираясь на горожан, укрепляет княжеское единовластие; он первый среди русских князей именует себя „самодержцем всея Руси". Своеобразие галицкой культуры ясно выступает в стиле ее летописи. Она решительно отличается и от киевской и особенно от новгородской украшенностью и витиеватостью слога, смелостью оборотов речи. „Начнем же сказати бесчисленные рати и великие труды и частые войны и многие крамолы, восстания и многие мятежи", — таким зачином открывается галицко-волынская летопись. Повествуя о князе Романе и его подвигах, летописец не скупится на поэтические уподобления; он сравнивает его со львом и с сердитой рысью, с крокодилом и с быстрым орлом. Любовь к пышности и роскоши сказывается и в галицком искусстве XII—XIII веков.

Планы таких западнорусских храмов, как Богородицы в Галиче, похожи на владимиро-суздальские. Родственный характер имела и архитектурная декорация. Видимо, выходцы из владимирских земель, бежавшие от татар, переносили в Галич черты искусства своей родины. С этими традициями порою несколько внешне сочетаются черты, заимствованные из романской архитектуры. В Галиче усердно велось строительство: белокаменных храмов было до тридцати. Среди города Холма высилась башня с десятиметровым каменным основанием и деревянным верхом из теса. „Убелена, яко свет, светящийся на все стороны", — говорится в летописи об этом сооружении. Летопись сохранила имя замечательного мастера Авдея, который украшал храм Иоанна Златоуста в Холме (1259). В церкви стоял роскошный медный помост и каменный киворий с лазурным верхом, усыпанным золотыми звездами; иконы были киевские; снаружи на стенах храма имелись скульптурные изображения Христа и Иоанна Златоуста; в окна были вставлены цветные „римские" стекла. Летописец дивится великолепию примененных материалов и роскоши отделки. Здание это не сохранилось, но можно предполагать, что оно было несвободно от черт эклектизма, и этим

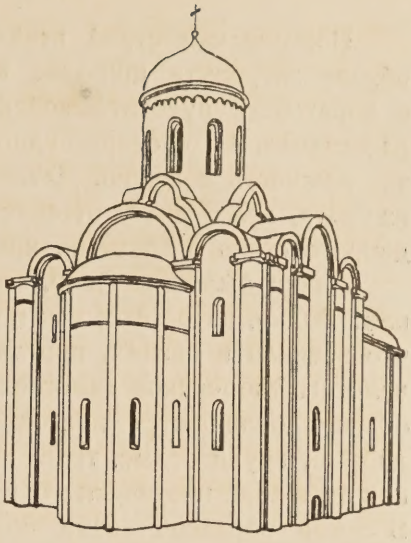
отличалось от более строгих и выдержанных по стилю зданий Новгорода и Владимира. Судя по сохранившимся галицким миниатюрам, в живописи Галицко-Волынского края черты романского искусства сплетались с чисто русскими чертами.

Больше самобытности было в искусстве Полоцко-Смоленской земли XII века. В Полоцке еще в XI веке был возведен Софийский собор „о семи верхах", похожий на киевскую Софию своим планом и апсидами, покрытыми нишами. В XII веке в Полоцке закладываются основы для нового плодотворного развития русской архитектуры. Возведенный мастером Иоанном собор в Евфросиньевом монастыре по своему растянутому плану похож на витебский храм Благовещенья, но его покрытие представляет собой нечто совершенно новое (стр. 115). Над закомарами под барабаном купола имеется кубический постамент, стороны которого были украшены трехлопастными арками. Возможно, что мотив этих трехлопастных арок заимствован из народной деревянной архитектуры. Правда, арки эти не имеют прямого отношения к сводчатому покрытию. Но существенно то, что здесь впервые поставлена была задача уничтожить традиционную грань между закомарами и главой, придать при помощи ступенчатой композиции больше движения объему и связать высокий купол с основным массивом здания. Сходный характер, видимо, имело и покрытие церкви Михаила в Смоленске (1191—1194). Трехлопастные покрытия украшали в нем не постамент под барабаном, а увенчивали самый храм. Все здание с тремя низкими притворами приобрело благодаря этому пирамидальность.

На рубеже XII и XIII веков сходная задача решается строителями Пятницкой церкви в Чернигове. Храм этот, как и древнейшие киевские храмы, возведен был из кирпича с цемянкой. Алтарные полукружия его расчленены тонкими лопатками и украшены узорчатыми поясками. Трижды повторенные стрельчатые арки у основания купола, которым внутри соответствует сводчатое ступенчатое покрытие, вносят движение во все это вытянутое вверх здание. Здесь впервые намечаются те новые формы, которые были развиты позднее в Москве. Но как ни плодотворен был этот путь исканий, подобного рода здания оставались в XII — XIII веках единичными явлениями. Архитектуре западной и южной Руси не хватало в то время той подлинной народной силы, которой обладало искусство Новгорода и Владимиро-Суздальского края.

В конце XII века в южной Руси, в Чернигове или в Галиче, возникает поэма, в которой нашли наиболее полное выражение лучшие черты русского художественного творчества тех лет. Сюжетом поэмы, которая вошла в историю под названием „Слово о полку Игореве", послужил неудачный поход новгород-северского князя Игоря против половцев в 1185 году. Князь со своими родичами углубился в половецкие степи, сначала одержал победу, потом войско его было разгромлено, много воинов убито, а сам он попал в плен и только после тяжелых испытаний вырвался из него и вернулся на родину. Повествование о поражении русских князей чередуется в поэме с патриотическими призывами к единению. Автор горько сетует на то, что междоусобные войны ослабляют силы русских, рисует яркие картины унижения и разорения страны, порожденных кня-

жескими усобицами. Его речь звучит особенно страстно и нежно, когда он вспоминает о родной земле. Автор, видимо, происходил из дружинной среды и был хорошо осведомлен о всех семейных взаимоотношениях Рюриковичей. Ему были известны и языческие поверья и преданья, которые еще сохранялись тогда в народе. Наряду с историческими личностями в его поэме упоминаются и мифические персонажи, из которых многие до сих пор не разгаданы.



Собор Евфросиньева монастыря. Полоцк. Реконструкция

Историки культуры могут извлечь из „Слова о полку Игореве" множество сведений о русских людях, об их быте, нравах и воззрениях. Но главную ценность придает „Слову" то, что его создатель был подлинным поэтом. Поэма вся соткана из глубоко поэтических образов, и это позволило ее автору отразить в ней жизнь своего времени так, как это не удавалось ни одному самому добросовестному летописцу. В „Слове о полку Игореве" не соблюдается последовательность событий, как это принято в летописном повествовании и в эпических сказаниях. Это дало возможность автору с исключительной широтой и свободой охватить одним взглядом современную действительность, связать отдельные события и судьбу отдельных личностей с исторической судьбой всей родины. Мир представляется поэтическому воображению автора „Слова" как единое, нераздельное целое. При этом он всегда сохраняет свое личное отношение ко всему, о чем заходит речь, неизменно ведет повествование от своего лица, не скрывая своих пристрастий и переживаний. Поэт мысленно следует за войском Игоря, вместе с воинами восклицает в роковую минуту: „О Русь, уже за шеломенем еси". На поле сражения он стоит рядом с полками и, когда на заре полки Игоря поворачивают навстречу врагу, спрашивает себя: „Что мне шумит? что мне звенит?", будто действие в самом деле происходит у него перед глазами. И вместе с тем он чуток к тому, что в мире все находится в живом взаимодействии. Трубы ли трубят в Путивле, готские ли женщины поют о русском золоте, в Полоцке ли звонят к заутрене, девицы ли поют на Дунае, княгиня ли плачет на городской стене о своем плененном супруге, — все это находит живой отклик в отзывчивой душе поэта. Каждый герой поэмы овеян историческими легендами, которые поэт умеет оживить одним метким эпитетом или смелой метафорой. Каждое слово в поэме не только имеет прямой смысл, но и рождает поэтические отзвуки, в каждом образе как бы заключена маленькая поэма. Люди, звери, птицы, травы, реки — все это пробуждает в поэте воспоминание о том времени, когда предки его поклонялись явлениям природы, наделяли их душой, и хотя время это минуло, чувства и мысли этого прошлого наполняют, волнуют его, делают особенно чутким к окружающему миру.

Поэтический строй всей поэмы позволил ее автору в каждом отдельном образе затронуть широкие пласты современной жизни. В „Слове“ речь идет о поражении русского войска, но звучит оно как слава русской земле. В нем рассказывается о безрассудном выступлении князя, но в каждой строке его сквозит нежность к герою. Даже воспоминание о печальной године, когда брат шел на брата, всего лишь оттеняет, заставляет ярче выступать пленительные картины доброго старого времени, красоту просторов русской земли.

Давно было замечено, что многие образы „Слова“ восходят к русским былинам. Видно, автор его, как и русские художники того времени, чуток был к тому, что звенело в песнях, проглядывало в народных преданиях. Но это не исключало его творческой самостоятельности. В былинах образные сравнения и эпитеты обычно отличаются постоянством: поле чистое, палаты белокаменные, кони добрые, груди белые, трава шелковая. В „Слове“ сравнения и эпитеты рождаются как бы в ходе поэтического рассказа, и потому они более изменчивы и подвижны. В самой образной ткани поэмы заключена возможность яркого поэтического отражения действительности. Когда Кончак сравнивается с волком, этим подчеркивается в нем свирепость и кровожадность хищника. Когда князь Игорь скачет на родину „бурым волком“, встает образ несчастного зверя, преследуемого охотниками. Когда воины Игоря уподобляются рассыпанным по полю стрелам, этим подчеркивается неотразимая сила их удара. Когда речь заходит о веющих стрелами ветрах, „стрибожьих внуках“, встает зрительный образ перестрелки из луков.

Поэтический стиль автора „Слова“ родствен живописному стилю русских мозаик и икон XI—XII веков, искусству красочных оттенков и цветовых гармоний: синие молнии блещут в небе, им вторит синева Дона; кровавые зори отражаются в багряных щитах русских воинов; золотом отсвечивает шлем Всеволода; золото блестит в половецкой добыче, золото горит на княжеском тереме; о русском золоте тоскуют готские женщины, золотое слово роняет мудрый Святослав.

В обращении к галицкому князю Ярославу в самом ходе повествования ясно отпечатлелся полет поэтического воображения автора: „Галицкий Осмомысл Ярославль, — восклицает он, — высоко сидишь ты на престоле своем златокованном“. Этот зачин рисует типичный образ восседающего на троне средневекового государя. Образ трона толкает воображение поэта к дальнейшему развитию темы: „Горы Угорские подпер ты своими полками железными, заградив путь королю, затворив Дунаю ворота“. Еще выше взлетает воображение поэта. Мало ему того, что престол Осмомысла приравнивается к высоте Угорских гор; исполинские горы рождают воспоминание о проходящих под ними облаках, и вот уже поэту чудится, что Ярослав „громады войск перекидывает через облака“. Он мечтает о том, как княжеская власть широко распространится по всей стране вплоть до стольного Киева, ворота которого отворяет себе князь. „Стреляешь с златого стола отчего султанов за землями“. И когда образ князя, наконец, вырастает до исполинских размеров, поэт снова, припомнив, что герой его восседает на княжеском троне, решает обратить к нему свой страстный призыв, уве-

ренный, что он будет услышан: „Стреляй Кончака, господине, поганого кощея стреляй, за землю Русскую, за раны Игоревы, храброго Святославича".

В „Слове о полку Игореве" соединились лучшие художественные достижения того периода развития древней Руси, которому положило конец нашествие монголов. Шумная, красочная и удалая княжеско-дружинная Русь нашла в лице автора „Слова" замечательного певца. И вместе с тем в поэме этой уже слышатся такие ноты, которые звучали в русском искусстве и в последующие века. Любовь к родной земле, отзывчивость к красоте человеческого подвига — вот что было завещано автором „Слова" последующим поколениям русских художников, что нашло отражение и в искусстве эпохи Рублева.

Наступление периода раздробленности, распад древнерусского государства на самостоятельные удельные княжества и города нарушили единство искусства Киевской Руси. Это нарушение единства сказалось в том, что памятники XII века во Владимиро-Суздальском княжестве решительно отличаются от современных им памятников Новгорода. Расхождения между отдельными школами XII века бросаются в глаза, если мысленно оставаться в пределах древней Руси. Но стоит взглянуть на то, что делалось за пределами русских земель, и нужно будет признать, что и в годы княжеских междоусобий связь между русскими городами в художественном творчестве не прерывалась. Еще Чернышевский отмечал, что русский народ страдал от междоусобий удельных князей и принимал в них участие лишь поневоле. В народе никогда не исчезало стремление к единству земли русской. Древняя летопись была тогда совестью народа, „Слово о полку Игореве" — народной поэмой, — недаром это сознание единства нашло себе в них такое яркое выражение.

В работах русских мастеров, в произведениях искусства, созданных ими в эпоху феодальной раздробленности, ясно выступают черты общности культуры. При всех расхождениях в частностях между русскими постройками XII века, например между новгородской Нередицей и собором в Переславле-Залесском, они отличаются от византийских и романских храмов той простотой, ясностью и цельностью композиции, той мягкой закругленностью форм и благородной силой, которые в то время были присущи лишь русским памятникам и составляли черты их самобытности. Как ни отличаются владимирские фрески от новгородских, выполненные русским мастером ангелы Дмитриевского собора все же похожи на новгородского ангела „Златые власа". Недаром и место происхождения ряда русских икон XII века до сих пор не поддается точному определению. Многие из них могут быть новгородскими в равной степени, как и владимиро-суздальскими. Но всякий раз мы с полной определенностью можем утверждать, что это произведения русские.

За два века своего развития русское монументальное искусство сделало огромные успехи. Наши мастера в совершенстве овладели самой передовой в то время художественной культурой Византии. Но в Византии того времени многое создавалось лишь в силу накопленных веками традиций, многое делалось по

инерции. Древняя Русь шла неустанно вперед, русские мастера проявляли в своих исканиях изобретательность и смелость. Здесь было то понимание величия стоявших перед искусством задач, которое могло родиться только у народа с великим будущим.

Византийцы неохотно признавали достижения русских людей на поприще культуры. Опасаясь ослабить свой авторитет и этим лишиться привилегий, они отказывали в самостоятельности русской церкви. Этим объясняется то, что и достижения русского искусства оценивались ими в то время неизмеримо ниже, чем они того заслуживали. И тем не менее известно, что уже в XII веке в монастыре Ксилургу на Афоне хранилось шитье, относительно которого в описях было особо отмечено, что оно русской работы. В константинопольской Софии стоял образ русских князей Бориса и Глеба, надо полагать, также русской работы. Византийский писатель XII века Тцетцес писал о резном ящичке русского мастера, как о произведении столь искусном, будто сделан он легендарным древнегреческим ваятелем Дедалом. Русские люди прекрасно понимали, что каждое достижение русского мастера служит во славу родной земли. Недаром один книжник того времени, восхваляя работу русского ювелира — раку Бориса и Глеба, радовался при мысли о том, что люди, приходящие из Греции и иных земель, должны будут признать, что „нигде же сицея красоты бысть".

В XII веке на Руси все большее признание получает эстетическая ценность произведений искусства. Правда, художественное творчество того времени еще находилось в тесной зависимости от церкви, предметы искусства были одновременно предметами суеверного поклонения. Об этом красноречиво рассказывают русские паломники в Царьград и в Палестину. Но у тех же паломников в описаниях их путешествий наряду с сухими перечнями всевозможных реликвий и святынь проскальзывают и такие высказывания о церквах и иконах: „красота ее несказанна", „исписана дивно", „величества и красоты ее не можно исповедати". Во всем этом проявляется неподдельно восторженное отношение к искусству. В те времена говорили весьма лаконично о том, что больше всего ценилось в искусстве. „Высотою же и величеством и прочим дивно устроен", — говорит летописец о черниговском храме Апостолов. Правда, писатели того времени порой затруднялись определить словами все свое понимание красоты: „и сказати о сем не можно и не домысленно", „хитрости ее недоумевает ум наш". Но совершенство подлинного искусства они чутко и верно угадывали.

В русском искусстве образ человека, или, точнее, очеловеченного божества, приобретает на протяжении XI—XII веков все большее, небывалое ранее значение. Это было бесспорным достижением и вместе с тем условием дальнейшего развития искусства. Но образ человека в искусстве, как и все искусство в целом, нередко служил средством прославления личности самовластного государя. Недаром на многих памятниках искусства XII века лежит отпечаток княжеской роскоши и великолепия, и этим оно производило сильное впечатление на современников. Недаром и красота в искусстве в то время нередко еще подменялась роскошью и богатством. Непременной принадлежностью икон и миниатюр того

времени был золотой фон и золотые контуры, и блеск и мерцание золота ценились больше всех красок. Летописец ставит в особую заслугу Андрею, что он украсил владимирский собор „драгим каменьем без числа". Он восхищается тем, что князь позолотил главы собора, украсил его двери золотом, „устроил" золотые и серебряные паникадила, поставил амвон из золота и подарил в собор сосуды из чистого золота и „порты, шитые золотом". По выражению летописца, в Боголюбове золото слепило глаза.

В XII веке возникли такие величественные памятники, как собор Юрьева монастыря и Ярославская оранта. Но величественное в искусстве обычно понималось в то время как нечто стоящее над реальным миром. „Сия же небом подобная церковь", — говорит автор того времени об одном здании. Величие противопоставлялось скромной повседневности. В искусстве того времени было много торжественности и суровости, но ему обычно не хватало мягкости и теплоты, которые способны были его приблизить к человеку. Должно было пройти много лет, должны были произойти глубокие изменения в условиях жизни русского народа, прежде чем русское искусство могло разрешить те задачи, которые были ему не под силу в XI—XII веках.

ГЛАВА ПЯТАЯ

О светло светлая и красно украшена земля Русская! и многими красотами удивлена еси: озеры многими удивлена еси, реками и кладезями местночестными, горами крутыми, холми высокими, дубравами чистыми, полями дивными, зверями различными, птицами бесчисленными, городы великими, селы дивными...

Слово о погибели Русской земли

Величество наше смирися, красота наша погыбе...

Серапион Владимирский

Уже начиная с первых веков своего существования древнерусское государство находилось под беспрерывными ударами кочевников, которые тревожили его южные границы, совершали набеги на его города и села и заставляли народ напрягать все силы для сопротивления. Отстаивая родную землю и свою независимость, русские люди проявляли необыкновенное мужество, находчивость и упорство. В этой борьбе выковался и закалился характер народа, наложивший свой отпечаток на русскую культуру последующих веков.

В начале XIII века на Русь двинулись новые враги. На этот раз неравенство сил было так велико, что самое стойкое сопротивление не смогло остановить нашествия. Полчища Батыя разгромили Киев, Рязань и захватили Владимиро-Суздальское княжество. Ближайшие последствия монгольского нашествия ярко обрисованы в „Повести о приходе Батыя в Рязань“: „Погибе град и земля Резанская, изменися доброта ея, и не бе, что в ней благо видети, токмо дым и земля и пепел, а церкви вси погореша, а сама соборная церковь внутри погоре и почерне“. Татаро-монгольским нашествием был нанесен тяжелый удар дальнейшему подъему и процветанию страны. Татары обложили население „неминучей данью“. Даже в Новгород были посланы баскаки для сбора дани. Летописи говорят о жестокой расправе татар с непокорными князьями. Татары натравливали князей друг на друга, поддерживали между ними несогласие, чтобы уравновесить их силы и никому не дать усилиться.

Татарское иго тяжело отразилось на всей русской культуре. Татары уводили из покоренных городов ремесленников и заставляли их работать на себя. В 1246 году один итальянский путешественник встретил при дворе хана Кайюка русского ювелира по имени Косьма. Он выполнил для хана трон и денежную

15. Ангел „Златые власа". Новгородская (?) икона

печать. Только много позднее был издан ханский приказ не трогать местных мастеров и рассматривать их наравне с духовными лицами и писцами. Следы угона русских мастеров и разграбления городов татарами были обнаружены на территории Золотой орды: здесь были найдены медные кресты и чара черниговского князя.

Из крупных русских городов лишь Новгород и Псков избежали татарского разорения, но и им в отрыве от центральных областей страны было нелегко развивать свою культуру. С запада новгородцам приходилось отражать удары немецких „псов-рыцарей". Культурные связи с Византией почти прекратились: ее столица в те годы была захвачена крестоносцами. Только редкие смельчаки решались отправиться в Царьград через небезопасные степные пространства. „Бысть же сие купное шествие печально и унылниво,—рассказывал один путешественник,— аще бо и быша древле грады красны и нарочиты зело видением места, точью пусто же все и не населено". Русские люди вплоть до XV века с ужасом вспоминали о тех случаях, когда им приходилось соприкасаться с татарами: „Нача нас страх обдержати, яко внидохом в землю Татарскую, их же множество обапол Дона реки, аки песок". Эти слова были сказаны митрополитом Пименом уже после того, как русские дали татарам первый отпор.

Татарские завоеватели оставили слабый след в русской культуре, ничем ее не обогатив. Мелочи быта, вроде серебряной монеты, алтына, кривых сабель, да некоторые татарские слова, вошедшие в русский словарь, — вот то немногое, что занесли в нашу страну кочевники. Сравнивая татарское иго на Руси с мавританским владычеством в Испании, Пушкин с горечью отмечал, что татары не принесли нам ни алгебры, ни поэзии. В борьбе русских с татарами столкнулись два народа, коренным образом различных по своему культурному уровню. Русские были трудолюбивыми земледельцами, которые сидели на своей родной земле, обрабатывая ее и все больше осваивая ее природные богатства. Татары не знали земледельческого труда и занимались скотоводством. Совершая набеги они присваивали себе добытые другими народами богатства. Татарские завоеватели не могли принести на Русь ничего кроме разорения.

В момент татарского нашествия русский народ обладал уже своей прочной культурной традицией: блестящие достижения предшествующих поколений в области просвещения и искусства были перед глазами русских людей,—они помогали им и в годы монгольского ига сохранить верность славным заветам предков. Татары были первоначально огнепоклонниками, только в начале XIV века среди них распространяется ислам. Русские видели в огнепоклонничестве низшую форму поклонения „твари", природе, и потому, приходя в Орду, сопротивлялись требованию проходить через „очищение огнем", за что татары жестоко расправлялись с непокорными. Правда, у татар имелись зачатки искусства, они выделывали идолов из войлока („куклы", по выражению старинного писателя). Свои палатки они украшали войлочными изображениями зверей, птиц и деревьев. Но, видимо, смысл их был совсем иной, чем рельефов владимирских храмов. Взаимодействия между русскими и татарами в области культуры не было; никаких следов его не сохранилось.

Внезапное появление татар на Руси произвело на современников сильное впечатление. В XI—XII веках и русские летописи и проповедники утверждали, что в мире все устроено совершеннейшим образом. Летописец того времени риторически вопрошает: „Кого бо бог тако любит, яко же нас возлюбил есть и вознеся есть?“ И сам себе отвечает: „Никого же“. В XIII веке этому наивному оптимизму нанесен был суровый удар. Свидетель татарского погрома Серапион Владимирский видел в татарах „наказание за грехи“ и призывал свою паству к покаянию. Но призывы к покорности не могли найти сочувствия в народе. Находились смельчаки, вроде легендарного Евпатия Коловрата, которые, к удивлению врагов, вступали в открытое единоборство с ними. Народ поднимал восстания против татарских сборщиков дани. Правда, пока силы сопротивления не были сосредоточены и объединены, попытки эти не могли увенчаться успехом.

В годы татарского ига жизнь в русском искусстве полностью не замирала, хотя под влиянием тяжелых исторических условий и замедлилось ее поступательное движение. В годы напряженной борьбы за свою самостоятельность большое значение в глазах современников приобретала киевская традиция, как основа всей общерусской культуры. Искусство помогало русскому народу сохранить память об его славном прошлом и сберечь свои моральные силы, прежде чем стало возможным открытое выступление против завоевателей. В художественном творчестве тех лет находили отражение понятия воинской доблести и нравственной стойкости человека, которые сложились еще в XI—XII веках, но в годы татарского ига приобрели особый смысл.

В годы, непосредственно предшествовавшие татарскому нашествию, искусство достигло на Руси высокого расцвета. Судя по таким зданиям, как собор в Юрьеве-Польском или Пятницкая церковь в Чернигове, в нем не было недостатка в новых художественных идеях и в высоком мастерстве. И во Владимиро-Суздальском крае и в Новгороде не ослабевало стремление обогащать церковно-догматическое искусство апокрифическими мотивами, насыщать его понятиями, выработанными в народе. Но искусство XI—XII веков не имело достаточно широкого распространения по всей стране; оно было сосредоточено в крупных городах. Это ограничивало участие в художественной жизни широких слоев народа.

В период татарского ига классовые противоречия в русском феодальном обществе не ослабли. В частности, известно, что в Новгороде бояре пытались переложить наложенную татарами дань на „молодших людей“ и даже вызвали этим их возмущение. Но нужно отметить, что в XIII веке, после разорения древнейших центров культуры и прекращения княжеского строительства, художественная культура получает развитие в ряде мелких удельных княжеств и городов, и здесь народ более непосредственно проявляет себя в искусстве, чем это было в XI—XII веках. Впрочем, выражению в искусстве народных идеалов мешало то, что уровень художественного мастерства в те годы заметно понизился. К тому же и социальный протест народа в то время нередко принимал

форму идеализации старины, и в связи с этим в искусстве усиливались пережитки далекого прошлого.

Одним из проявлений возросшего значения народного творчества в русской культуре этого времени было то, что в ней меньшую роль играет все отвлеченное и умозрительное, чем в искусстве Киева и Владимира XI—XII веков. Теперь повсюду проявляется стремление приблизиться к предметам, непосредственно воспринимаемым, осязаемым, материальным. В этом нельзя не видеть пробуждения и усиления реалистического начала. Но вместе с тем не следует забывать того, что реализм этот не имел еще достаточно прочной познавательной основы. Он ограничен был рамками средневековых представлений о мире и нередко превращался в наивное восхваление „природы и твари", как проявлений „всемогущества божия".

Стремление непосредственно связать духовные ценности с предметами материального мира сказывалось в то время в разных областях жизни. Недаром в завещании Ивана Калиты речь идет не о воинской славе, не о государственной мудрости, о чем так любили говорить писатели XII века. В нем самым тщательным образом перечисляются все материальные ценности, которые князь оставлял потомству: кафтаны, шапки, цепи, ковши, монисты, золотые коробки, княжеские села, стада. „А в Кержаче сельцо, — заключает князь, — отдаю святому Александру для своего поминовения".

Особое внимание ко всему вещественному и осязаемому сказалось и в религиозных представлениях того времени. Еще в начале XIV века на Переславском соборе обсуждался вопрос о существовании „земного рая". В сказании на эту тему новгородского архиепископа Василия Калики нашла поэтическое выражение потребность сделать все умозрительное предметом непосредственного восприятия человека. В сказании говорится о том, как однажды новгородские люди среди просторов морей обнаружили некий остров. На острове этом был написан деисус лазоревый, с него раздавалось пение, и потому новгородцы решили, что остров этот и есть тот самый „земной рай", о котором рассказывается в библии. И захотели новгородские люди изведать тайну этого острова. И вот сошли на берег несколько людей, но не вернулись назад. Тогда оставшиеся отправили других, предусмотрительно привязавши к ногам их длинные канаты, и когда те тоже не вернулись, потянули их за канаты назад, вытащили, но обнаружили, что они мертвы. Так и осталась неведома тайна „земного рая". Впрочем, в его существовании не было сомнений. Недаром в конце повести называются по именам потомки тех новгородских людей, которые будто бы видели таинственный остров, „а внучата их добри и здрави".

Современник Василия Калики Стефан Новгородец в описании своего путешествия в Палестину обнаруживает не меньшую привязанность ко всякого рода вещественным проявлениям „святости". Описывая виденные им достопримечательности, он не забывает всех связанных с ними легенд, сказаний и чудес. Но главное внимание его привлекают материальные свойства священных предметов: говоря о цареградских храмах, он особенно подробно описывает мрамор, которым покрыты их стены, цвет, прочность и ценность этого материала.

В противовес этому все умозрительное, и в частности богословские вопросы, мало интересует людей того времени. Когда шведы выразили желание вступить с новгородцами в прения о вере, в которых каждой стороне предстояло показать свое знание догматики и уменье ее защитить, новгородцы отказались от этого предложения и отослали своих противников за разъяснением к греческим богословам в Константинополь.

Возможно, что к этому же времени восходит и новгородское сказание о посаднике Шиле, записанное уже значительно позднее. В повести говорится о том, как по повелению архиепископа разбогатевший от ростовщичества посадник Шил должен был за свои грехи живым лечь в гроб в построенной им церкви и как после свершения над ним погребальной службы гроб этот вместе с телом его таинственно исчез. Тогда живописцы на месте гроба представили на стене в красках „видение, поведающее о брате Шиле во адове дне". Между тем сын Шила в течение сорока дней совершал службу и раздавал милостыню, и под действием этой благотворительности на выполненном иконописцами изображении голова Шила стала вылезать из ада; через следующие сорок дней то же произошло с его туловищем, и, наконец, в церкви обнаружен был и самый гроб Шила, и „он сам весь цел обретеся, якоже и положен". Этим наивным повествованием утверждалась сверхъестественная способность живописного изображения показывать людям то, чего они сами увидать не в состоянии. Суеверные рассказы о небесных знамениях переполняют летописи этого времени. После изгнания из Новгорода архиепископа Арсения в 1288 году летописец отмечает: „с того дня стоит тепло долго".

В силу разобщенности отдельных княжеств и городов в период татарского ига в искусстве этого времени сильнее выступают местные отличия, чем это было в памятниках Киева, Новгорода и Владимира XI—XII веков. Вся картина художественного творчества в годы монгольского ига носит дробный и пестрый характер.

К началу этого периода относятся произведения, которые, хотя и возникли после битвы на Калке, но по своему художественному характеру должны быть отнесены к домонгольскому периоду. Многие русские мастера и в XIII веке выступали в качестве хранителей представлений, унаследованных от предшествующего времени. С другой стороны, и позднее, в XIV веке, когда народ уже начал собирать силы, чтобы нанести решительный удар противнику, характер художественного творчества не сразу изменился по сравнению с XIII веком, порой наибольшего гнета монголов. Многие произведения, созданные в XIV веке и даже в конце его, по своему характеру должны быть поставлены рядом с произведениями XIII века.

В целом XIII век, особенно вторая его половина, был самым глухим временем в истории древнерусского искусства. В это время в искусстве создавалось меньше всего крупного и значительного. Это положение вещей сохраняется и в первой половине XIV века, лишь во второй его половине постепенно начинается

подъем. В искусстве времени монгольского ига меньше последовательного развития и культурной преемственности, чем в искусстве XI—XII веков.

Наиболее характерной чертой того времени было почти полное исчезновение монументального искусства. При татарах на Руси не возникало крупных городов, почти не строили каменных церквей, не расписывали стен фресками. Иконы писались преимущественно небольших размеров. Для создания монументального искусства не было необходимых средств. В живописи того времени бросается в глаза бедность материалов: вместо золотых фонов, характерных для иконописи XI—XII веков, часто применяются желтые фоны. Зато более широкое распространение получают мелкие изделия художественного ремесла: резьба по дереву и по камню, медное литье. Но техника в XIII веке заметно падает: исчезает производство перегородчатых эмалей и стеклянных браслетов. При всем том в художественном ремесле проявляются усердие и изобретательность русских мастеров.

В XI—XII веках при княжеских дворах и монастырях работали артели искуснейших мастеров, которые из поколения в поколение передавали тайны своего искусства. В XIII веке многое создается людьми, которые, видимо, нигде не учились и выступали в качестве самоучек. Возможно, что, помимо угона мастеров татарами, это объясняется тем, что в годы феодальной раздробленности многие области были совершенно оторваны от таких художественных центров, как Владимир и Новгород. Обилие самоучек заметно снижает качество выполнения, ведет к упрощению приемов. Но говорить безоговорочно об „упадке“ искусства было бы неверно. В произведениях XIII века, созданных самоучками, нередко проявлялись живые силы народного творчества.

В XII веке княжеские мастера, хотя они и отражали в своем искусстве народные воззрения, во многом зависели от требований своих заказчиков. Мастера, создавшие Дмитриевский собор, названы были в летописи „клевреты святой богородицы“; этим, видимо, намекалось на их зависимость от церкви.

В XIII—XIV веках, в связи с отсутствием крупных монументальных начинаний, художественное творчество проявляется больше всего в мелких изделиях из дерева и меди, которые создавал народ собственными силами. Не случайно, что именно в этих изделиях многое предвосхищает крестьянское искусство XVIII—XIX веков, в частности резьбу по дереву и росписи прялок.

Уже в ряде икон XII века бросается в глаза знаменательное явление: главная часть иконы, ее так называемый средник, выполняется в стиле монументальной живописи XI—XII веков, между тем как мелкие фигурки на полях иконы по характеру своего выполнения не имеют ничего общего с этим средником. Это можно видеть и в „Николе“ из Новодевичьего монастыря и в „Устюжском благовещенье“. Главные фигуры отличаются торжественным, величественным характером; в них преобладают приглушенные, тонально объединенные краски, здесь применяется много золота. Фигурки на полях икон, выполнение которых, может быть, предоставлялось подмастерьям, несколько скованны, коренасты; вместо мягкой живописной лепки мастера пользуются резкими черными контурами. Снижение живописного мастерства в этих фигурах

на полях по сравнению с главными фигурами искупается рядом достижений: в колорите полностью исчезает традиционная византийская сдержанность, приглушенность цвета и торжествуют яркая киноварь и синяя и желтая краски без примесей. В пестрой раскраске икон проявляется жизнеутверждающее настроение, какого до того еще никогда не было в древнерусской живописи. Во всем этом сказывается усиление черт народного творчества.

Особенности, которые лишь начинают давать о себе знать в памятниках XII века, побеждают в ряде произведений XIII — начала XIV века. Эти произведения характеризуют ту ступень в развитии русской живописи, которую следует связывать со временем монгольского ига. Наиболее показательными произведениями этого рода являются две вышедшие из одной мастерской иконы: „Христос на троне" (Третьяковская галлерея) и „Иван Лествичник с Георгием и Власием" (96).

Новгородскому мастеру, создателю этих икон, запомнились сильные образы седобородых старцев Нередицы. Но создание живого и страстного образа, вроде Аарона (14), было ему не под силу. Иван Лествичник — это уже не мудрый старец, который может быть советчиком, собеседником человека. Худая и застылая фигура монаха высится, как каменный столб. По сравнению с ним даже отцы церкви киевской Софии (5) выглядят как живые люди. Прототип композиции этой иконы можно видеть в композициях вроде мирожского „Явления Христа" (88). Но мастер XIII века пошел по пути упрощения еще дальше. Рядом с Лествичником представлены покровители скота Георгий и Власий (последний был преемником языческого бога Велеса, „скотьего бога", которым в Царьграде клялась дружина Олега). Хотя мы мало знаем о том, как выглядели древнейшие новгородские идолы, фигура „Евана" по характеру своему близка к известным нам славянским изваяниям (ср. стр. 28).

Икона настолько вытянута кверху, что на ней невозможно было расположить три фигуры одного роста. Но это не смущало мастера: рядом с огромным Иваном он представил в качестве „малых богов" не доходящих ему и до пояса Георгия и Власия. Это разительное несоответствие не нарушает общего впечатления: оно только увеличивает силу воздействия этого похожего на каменный столб старца. И каким маленьким и ничтожным должен был чувствовать себя перед этим человеком-столбом простой человек, если даже спутники святого едва достают ему до пояса! Здесь нет следов той многоступенчатой иерархии, которая преобладала в искусстве XI—XII веков. Контрастное противопоставление большого и малого создает в этой иконе ощущение придавленности человека.

Как бы наперекор этому напряженно застылому характеру композиции иконы, ее краски отличаются праздничной жизнерадостностью. Все три фигуры выступают на яркокрасном фоне. Возможно, что горение киновари должно было заменять блистание золота. Вместе с тем цвет носит настолько уплотненный, материально осязаемый характер, что на его фоне фигуры теряют некоторую долю своей объемности. Художника, видимо, радовал этот цвет сам по себе, он мысленно как бы ощупывал его, подобно тому как его современник

Стефан Новгородец как бы ощупывал блестящий мрамор, восторженно описывая цареградские постройки. Краски резко обособлены друг от друга: желтые нимбы, смугло-телесные лица, белая борода, темномалиновая милоть. С особенной тщательностью предметы разукрашены плоским узором.

В конце XIII века, после долгого перерыва, новгородцам представилась возможность соорудить каменный храм Николы на Липне (1292). По своей технике он отличается от большинства более ранних сооружений, так как построен не из кирпича, а из волховского плитняка. В его конструкции имеются новшества: угловые пространства покрыты не коробовыми сводами, а полукоробовыми на западной стороне и крещатыми на восточной. Все это дало возможность понизить угловые покрытия. Предполагают, что каждая его наружная стена имела трехлопастное завершение.

Новгородская архитектура уже и ранее развивалась в направлении большего объединения, обобщения объема здания. Но в XII веке, даже когда это был храм одноглавый, строители считали необходимым снабдить его тремя апсидами, каждую наружную стену разбить лопатками на три части, каждое деление завершить своей закомарой. Теперь, в XIII веке, строители отказались от этих традиционных приемов. Все упростилось, но и приобрело вместе с тем большее единство. Здание состоит из одного куба с примыкающим полуцилиндром апсиды, с чуть приподнятой средней частью, над которой высится широкий цилиндр-барабан. Как и в иконах того времени, эта простота стала в церкви Николы на Липне источником своеобразной выразительности, цельности образа. Внутри липненского храма довольно тесно: своды тяжело нависают, стены массивны. Но в одном отношении такая постройка знаменует шаг вперед: церковное здание построено наподобие деревянной клети, „клетцки“, как говорил в XII веке Даниил об одном храме, увиденном им на острове Кипре. В XIII веке, видимо, строили больше всего из дерева и в этой области достигали наибольших успехов. Недаром в 1290 году в летопись было занесено известие о построенной в Устюге деревянной церкви Успения на восьмигранном основании. В это время и в русской церковной архитектуре усиливается воздействие народного творчества.

Фрески липненского храма сохранились очень плохо, особенно после разрушения здания фашистами. Судить о них приходится по мало достоверным копиям середины XIX века. В этих работах сказался общий упадок монументального искусства. В расположении фресок в здании не заметно ясного, стройного порядка: они мелко дробят архитектуру. В евангельских сюжетах, вроде „Христос на горе Елеонской“, повторяются типы Нередицы. В такой сцене, как „Три отрока в пещи огненной“, не лишена живости фигура одного из юношей. Красочная гамма липненских фресок пестра, как в многочисленных житийных иконах XIII—XIV веков.

Наиболее значительный памятник живописи этого храма — престольный образ Николы (95). Редкий случай в истории древнерусского искусства: икона эта имеет запись о времени ее создания и о художнике; мы узнаем, что

она написана в 1293 году мастером Алексеем Петровым. При сравнении Николы Липненского с киевской мозаикой (5) бросается в глаза его манера держаться не прямо, а слегка сутулясь. У него широкое, добродушное русское лицо, курчавая седая бородка, небольшие чуть нахмуренные брови. Ласково-снисходительное выражение лица Николы объясняется тем, что он был одним из самых популярных на Руси героев народных сказаний и считался защитником всех обездоленных. Но самое примечательное в иконе — это то внимание, которое мастер уделил убранству нимба и ризы святого. Тщательность, с которой он усеял их крестами, кружочками и ромбами и покрыл мелким узором, говорит о том, что иконопись понималась теперь как своеобразное рукоделие, искусство сблизилось с художественным ремеслом. Похожая на пестро расцвеченную вышивку, икона Николы Липненского заслуживает внимания, как произведение, в котором ясно заметны черты народного творчества.

Во фреске Старой Ладоги XII века Георгий был увековечен, как овеянный бранной славой победитель, восседающий на гордо шагающем коне (87). В иконе Георгия с житием (из собрания М. П. Погодина) можно видеть, как в годы татарщины изменилось на Руси представление о народном герое. Изображение Георгия на коне не отличается особенной выразительностью. Все свое внимание мастер перенес на изображение мученичества Георгия в клеймах, окружающих средник. Его жизнь рассказана незатейливо, но наглядно, порой с утомительным однообразием, но всегда с твердой убежденностью в его правоте. Начинается история с того, как Георгий раздает нищим милостыню, сопровождая ее проповедью. Воины берут его под стражу и ведут к царю. Царь допрашивает его, он отказывается отречься от своей веры. Прямое следствие отказа: Георгия бросают в темницу, где его охраняют два воина. Вслед за этим начинается цепь его испытаний. Предания и легенды о гибели русских князей в татарской Орде, в частности мученическая кончина князя Михаила Тверского, могли быть известны мастеру, который в качестве жизненного подвига Георгия представил его мученичество. Впрочем, в этих сценах мученичества нет психологического драматизма, как в аналогичных византийских изображениях, в частности в миниатюрах ватиканского Менология с их патетическими изображениями казней, пыток и различных человеческих страданий. Несмотря на то, что Георгия вертят на колу, избивают плетьми, варят в котле, „пилою трут“, как значится в одной надписи, он не сдается. Герой ничем не обнаруживает своих физических страданий.

Во фреске XI века „Борьба Иакова“ (72), как ни мала фигура человека, как ни застыло-симметрична композиция, в представленном единоборстве человек проявляет свою энергию. В житии Георгия он совершенно бездейственен, и потому, в сущности, в иконе ничего не происходит, в рассказе нет даже нарастания драматизма. Почти все клейма однотипны: центр занимает фигура Георгия, по бокам от него находятся два его мучителя (101). Клейма, в которых изображается мученичество, вместе с тем рисуют торжество святого над врагами. Он как бы побеждает врагов своей стойкостью, а они словно готовы поклониться ему. Он всегда превосходит их размерами (ср. 96). Преобладание центра еще более подчеркивается симметричным расположением зданий.

16. Борис и Глеб. Среднерусская икона

Самый рассказ в иконе отличается предельной наглядностью, но в выполнении есть нечто, напоминающее рисунок ребенка. Большеголовые фигуры Георгия и его мучителей неуклюжи; руки Георгия изгибаются как плети; здания плоские. Некоторое оживление вносят краски, в частности звонкая киноварь. Но из-за грубого черного контура икона производит впечатление раскрашенного рисунка. Не приходится удивляться тому, что памятник времени татарского ига свидетельствует об обеднении и упрощении средств выражения в русской живописи XIII—XIV веков.

Вместе с преодолением старых схем в искусство этого времени проникают и взятые прямо из жизни бытовые мотивы. Но их далеко недостаточно для того, чтобы искусство могло встать на путь жизненной правды. В „Введении во храм богоматери" из села Кривого, Архангельской области (Русский музей), представлен храм с тремя шатрами, видимо, похожий на храмы, существовавшие в то время на Севере; с большой точностью воспроизведены в ушах спутниц Марии металлические серьги, какие носили в то время русские женщины. Однако бытовые подробности не ослабляют застылости этой строго симметричной по своему построению иконы. Недаром именно ради симметрии в сцену, рисующую раннее детство Марии, включена фигура Иосифа, хотя, согласно легенде, он появился значительно позднее. Мастер отступил от традиции и объединил в своей композиции почти все персонажи, имеющие отношение к Марии. В другой иконе „Сошествие во ад" (Новгородский музей) все внимание иконописца сосредоточено было на изображении запоров ада, которые разрушил своим появлением Христос. По этому изображению можно представить себе успехи кузнечного ремесла в Новгороде, но в понимании темы и в строго симметричном расположении фигур мастер недалеко ушел от иконы Георгия с житием.

От времени татарского ига сохранилось больше всего памятников новгородского происхождения. Но в XIII—XIV веках искусство развивалось не только в Новгороде, но и в других русских городах. В иконе так называемой Свенской богоматери (из одноименного монастыря под Брянском, 1288 г.) фигура сидящей на троне богоматери, да и вся симметричная композиция носят традиционный характер. Лица святых Антония и особенно Феодосия в монашеской одежде с длинным свитком молений в руках почти портретны. В иконе Ильи с житием (из Выбутского монастыря под Псковом, XIII в., Третьяковская галлерея) фигура пророка восходит к традициям Нередицы. На иконе представлен седой коренастый старичок, задумчиво сидящий на земле среди холмов, усеянных редкими цветами. При всей безыскусности исполнения иконы в ней гармонично сочетается розовый цвет горок с сизым цветом плаща пророка.

В 1294 году в Твери была иллюстрирована рукопись, так называемый „Амартол" (ныне в Гос. библиотеке СССР им. В. И. Ленина). На одной из выходных миниатюр представлен Христос на троне, по бокам от него заказчики рукописи — тверской князь Михаил и его жена Оксинья. На другой миниатюре представлен автор хроники Георгий Амартол за писанием книги. В миниатюрах, иллюстрирующих историю человечества, начиная с сотворения мира, при всей несложности и симметричности большинства композиций, встречаются и яркие образы и мотивы,

словно выхваченные из жизни: двое юношей торопливо несут гроб, двое других с удивлением взирают на извержение Везувия. Особенно характерна фигура старого, сутулого монаха с посохом в руках, стоящего рядом с лодочкой (105). Эти миниатюры похожи на фрески Николы на Липне.

В русской живописи XI—XII веков преобладали отдельные, прямо стоящие фигуры. В XIII—XIV веках в живописи большее внимание уделяется житийному повествованию, которое раскрывается в ряде следующих друг за другом клейм. Такое повествовательное развитие темы давало возможность включать в изображение и бытовые черточки; оно давало простор выдумке и отвечало потребности видеть запечатленным тот материальный мир, который все больше привлекал к себе умы. Правда, эта повествовательность сдерживалась рамками церковных сюжетов; она была ограничена и скудостью художественных средств, которыми владели мастера того времени.

В XIV веке в Новгороде была создана лицевая рукопись „Житие Бориса и Глеба" Сильвестровского списка. Это — первое лицевое житие русских святых, сохранившееся до наших дней. Есть предположение, что миниатюры рукописи восходят к памятнику монументальной живописи, созданному в Киеве в XII веке. Но все же в них ясно выступают черты живописи XIII—XIV веков. В них наглядно переданы сцены трагической гибели двух братьев. Просто и выразительно представлено, как Борис ожидает убийц, оставшись в палатке с одним своим отроком. Сомкнутым строем выступает конное войско Святополка. „Убийцы едут на святого Бориса", — гласит надпись. Выразительно показано, как воин-варяг уже после совершения убийства пронзает огромным мечом мертвое тело; скачущий на коне юноша протягивает руку в знак своего недоумения (99). Как и в погодинском житии Георгия, рассказ предельно лаконичен: здания, горки и фигуры выступают силуэтами на фоне пергамента.

Древнейшие жития русских святых созданы были в Северном крае в конце XII века (житие Леонтия Ростовского). Эти ранние жития похожи на воспоминания очевидцев. Изложение отличается в них краткостью, деловитостью, подкупающим простодушием. Этому стилю ранних русских житий, чуждых книжной витиеватости, близки и житийные иконы XIII—XIV веков.

В иконе „Борис и Глеб с житием" XIV века (из Коломны) клеймо „Борис видит сон о смерти своей" (104) отличается поэтической наивностью и образностью. В „Слове о полку Игореве" Ярослав видит во сне сизо-бурых воронов, которые предвещают ему смерть. В иконе, как и в народной поэзии, метафорой смерти служит „черный зверь". Образ этот не носит характера отвлеченной аллегории. Он превосходно включен в самую ткань живописного повествования. Борис в своей княжеской шапке лежит на постели, почти как на смертном одре. Его скорбное лицо отвернуто от зверя, который крадется по краю постели, вырисовываясь черным силуэтом на фоне белоснежной палатки. Фигура слуги, заботливо склонившегося над спящим, вносит в эту сцену нотку сердечности. Шатер высится над группой, как насыпной курган, что придает этому образу эпический характер, какого не знало искусство XI века (ср. 72) и который напоминает памятники русской народной поэзии.

Новгородская икона конца XIV века Николы с житием (Третьяковская галлерея) при всей ремесленности рисунка и бедности красок подкупает остротой в передаче драматических положений. В одном из клейм изображено, как Никола избавляет от смерти трех приговоренных: с детской доверчивостью взирают они на своего избавителя, внезапное появление которого из-за горы наглядно передано художником. В другом клейме Никола стоит около огромной лодки, в которой сгрудилось множество людей; к мачте лодки подвешены три черных чортика, которых Никола укротил своей молитвой.

Более сложная драматическая сцена представлена в клейме, изображающем Николу на вселенском соборе разоблачающим еретика Ария (102). При всей неуклюжести рисунка здесь развернуто сложное действие. Высоко на светлом помосте сидит, свирепо поблескивая черными глазами, император; к нему почтительно повернулся патриарх, крепко сжимающий в руках книгу; два других старца словно вслушиваются в их беседу. Внизу происходят прения о вере между Николаем и Арием. Выделяющийся своим силуэтом на светлом фоне, еретик наступает на Николая. Тому некуда отступить, но он стойко выдерживает натиск.

В клейме одной ростовской иконы Никола представлен на бурном море (103): четко обрисован силуэт лодки, вздувшийся парус, черные выразительные силуэты чертей. Психологическим средоточием композиции служит лицо Николы, полное кротости и твердости. Правда, византийским миниатюристам того времени удавалось более эффектно и патетично передавать в фигурах испуг, страх, удивление (I, 137). Зато в произведениях русских мастеров больше теплоты и искренности. В церковные, легендарные сюжеты русские мастера вкладывали свой жизненный опыт. Время татарского ига, закалившее стойкий и сильный характер русского народа, отразилось в этих произведениях. Здесь ясно видно, как углубилось представление о нравственном подвиге за полстолетия со времени создания погодинского Георгия (ср. 101).

В XIII—XIV веках на Руси широко распространяется резьба, и особенно резьба по дереву. Дерево было всегда под руками. Резьба по дереву была издавна делом привычным для русских мастеров. В этой области могли полнее всего проявить себя художники-самоучки. Правда, изделия из дерева больше других были подвержены уничтожению огнем. Но до нас все же дошли два произведения народного творчества XIII—XIV веков.

Первое — это деревянное тябло, видимо, украшавшее иконостас какой-то северной деревянной церкви (98). Тябло это состоит из девяти клейм. В центре находится полустертое от времени распятие, по бокам от него шестикрылые херувимы, за ними по две полуфигуры святых, по краям два фантастических зверя. Если иконописцы того времени для придания фигурам большей выразительности делали головы их непомерно огромными (ср. 101), то резчик тябла, для того чтобы придать больше мощи телам, впал в другую крайность. Фигуры обрисованы огромными дугами, прямые складки нанесены насечкой и не разбивают силуэта. В крайних клеймах мастер больше всего отступил от цер-

ковной традиции. Рядом со святыми он представил сказочных львов в духе владимиро-суздальских рельефов. Ему нелегко было справиться со своей задачей. В частности, непонятно, каким образом из-под туловища животного появляется хвост, процветающий тремя листами. Это тябло дает представление о тех посредствующих звеньях, через которые традиции владимирской резьбы переходили в крестьянскую деревянную резьбу.

В 1359 году жителями Людогощинской улицы в Новгороде, населенной преимущественно ремесленниками, был сооружен огромный деревянный резной крест в их приходской церкви Флора и Лавра (об этом событии сообщает надпись, вырезанная у основания креста). Крест этот покрыт завитками, напоминающими золотую скань. В его плетенье включены звериные мотивы. Видимо, эти восходящие к дохристианскому прошлому мотивы стойко держались в народном искусстве, если они нашли себе применение даже в кресте, украшавшем внутренность храма. Весь крест покрыт небольшими медальонами с фигурами святых и житийными сценами. Резчики мало считались с традиционной иконографией. Отдельные медальоны посвящены популярным в Новгороде святым Флору и Лавру, Косьме и Дамьяну, пророку Илье. В подборе сюжетов сказался интерес к героям народной поэзии, змееборцам-богатырям. Георгий поражает змия, Федор Тирон спасает от змия женщину, Самсон раздирает звериную пасть (97). Впрочем, в характере борьбы, как и в мученичестве погодинского Георгия, нет ничего героически-приподнятого. Фигуры не выражают даже такого напряжения, какое чувствуется в фигуре Иакова киевской Софии (ср. 72). Неуклюжий большеголовый Самсон оседлал зверя и раздирает руками его пасть. Орнаментальный завиток львиного хвоста подобен орнаменту фона. Изображение похоже на геральдический знак.

В начале XIV века, при сборке бронзовых дверей XI века, привезенных в свое время в Новгород из Германии, русский мастер Авраам добавил несколько пластин собственного изготовления. В его автопортрете повторены черты автопортрета мастера Риквина XI века. Зато в несколько более поздней пластине, изображающей китовраса, новгородский литейщик проявил высокое, оригинальное искусство (17). Русским мастерам почти не представлялось повода показать свое искусство в области фигурного литья из бронзы. Тем более достойно внимания совершенство пластической лепки новгородского кентавра. Туловище коня превосходно слито с туловищем человека, хорошо передано порывистое движение, смело показан поворот корпуса назад, что придает богатство движению и завершенность композиции. Во всем этом сквозит большая творческая зрелость, тонкое понимание пластической формы. Этот фрагмент говорит о том, как богат был художественными силами Новгород.

В XIV веке на Руси в украшении рукописей получает распространение так называемый „звериный стиль“. В прошлом основой „звериного стиля“ было суеверное представление о зверях, как о воплощении стихийных сил природы. В повести о Вавилоне гибель города символизируют наполняющие его площади клубки змей. Мотивы „звериного стиля“ в рукописях XIV века (стр. 133) с первого взгляда напоминают произведения древнеславянского прикладного искусства

17. Китоврас. Корсунские врата. Новгород

(ср. 63). Однако четыре века прошли для развития русского искусства не даром. Звериный орнамент стал более сложным и причудливым. Большую роль начал играть узор завитков и плетений. Звери последовательно подчиняются общему силуэту буквы, они лишь оживляют то, что находится внутри контура. Вместе с тем первоначальный магический смысл изображения зверей и чудовищ окончательно был утрачен. Остались только красота узора, игра воображения, виртуозное искусство плетения линий. Все это означало преодоление темных верований старины.

Инициал. Новгородская псалтырь

Особенное развитие и распространение получают в XIII—XIV веках инициалы фигурного характера. В Хлудовской псалтыри 1323 года фигуры полулюдей-полузверей вместе с птицами составляют начальные буквы. Фигуры чудовищ характеризованы очень живо, переданы повороты их голов, выразительные взгляды. Образующие букву животные представлены в действии: птицы клюют, змеи жалят, полузвери повернули головы и внимательно всматриваются. Превращение одного существа в другое, плетение линий можно сравнить с ходом сказочного повествования, с его неожиданным нагромождением небывалых обстоятельств, которые в конечном счете заключают в себе глубокий здравый смысл. Своей расчлененностью и определенностью очертаний силуэта русский орнамент резко отличается от орнамента кельтского и германского (стр. 133; ср. I, стр. 301).

В русских рукописях этого времени нередко встречаются и бытовые сценки, согретые необычным для церковного искусства народным юмором. Изображается человек около костра с надписью: „Огонь руки греет“. Человек с шайкой в руках — это сценка в бане. Гусляр в короне на голове с усмешкой на устах перебирает струны на гуслях; „Гуди гораздо!“ — говорит приписка (стр. 135). Два рыбака тащат сети; один говорит: „Потяни, коровин сын“, другой отвечает: „Сам еси таков“. Фигурки в этих сценках неуклюжи, как в погодинском Георгии (ср. 101).

Эти инициалы говорят не только об интересе русских художников того времени к быту, но и об их склонности к юмору. В них метко схвачены характерные положения и умело использованы позы или атрибуты фигур для того, чтобы включить фигуры в инициалы (стр. 134). Правда, изображения бытового характера допускались в то время лишь в инициалах: они не разрастались до размеров самостоятельной картины, не признавались достойными занять место наряду со священными сценами. Проникая в богослужебные

Инициал. Хлудовское евангелие

книги, бытовые мотивы своим юмором нарушали царившее в них настроение, совсем как насмешливые приписки писцов на полях псковских рукописей XIV века: „Ох, свербит!“, или „О, господи, помози, о, господи, посмеши!“, или „Дремота неприменьная, и в сем рядке помешахся!“

Образцом прикладного искусства XII—XIII веков могут служить подвески из Коломенского. По сравнению с изделиями XI—XII веков — с дутыми бусинами, тонкой зернью и ажурной филигранью — эти более поздние плоские подвески отличаются несложностью своей техники: они отливались из серебра и меди. Впрочем, и они не лишены своеобразного изящества. Силуэт их похож на вазу с ножкой и ручками, но вместе с проволочным колечком он образует четырехлистник. Полукруглая петелька вместе с гравировкой составляет круг. Две фигурки симметрично расположенных коньков несложны по своему силуэту, они повторяются в прорезном бордюре. В целом эти подвески напоминают произведения крестьянского творчества более позднего времени.

Во время татарского ига московские и тверские князья нередко вынуждены были итти на соглашение с ордынским ханом. Однако еще до того, как Дмитрий смог открыто выступить против татар, московские князья, начиная с Ивана Калиты, стали вести самостоятельную политику, направленную не только на расширение их удела, но и на объединение русских земель.

В укреплении княжеского авторитета большую роль должно было сыграть искусство. Герой-воин, защитник родины, стал одним из центральных образов изобразительного искусства. Еще в XIII веке новгородский летописец восторженно отзывается об Александре Невском, который в тяжелые для русского народа годы приостановил натиск немецких рыцарских орд и нанес им сокрушительный удар. В житии Александра Невского сквозь налет церковной риторики выступают черты воинской повести. В нем восхваляется ратная доблесть князя, его исполинский рост, громкий голос, сила Самсона, мудрость Соломона. Житие особенно высоко ценит его нравственную силу, сознание своей правоты. „Не в силе бог, — говорит он своей дружине, — но в правде“. Авторитет Александра Невского поднимала легенда о том, что к нему явились на помощь Борис и Глеб. В житии красочно описано, как при страшном шуме волн на море появилось судно с Борисом и Глебом в алых мученических плащах.

Среди „воинских икон“ XIII века выделяется своим высоким мастерством небольшая икона архангела Михаила (Кремль, Оружейная палата), возможно, связанная с личностью московского князя Михаила Хоробрита. Изображение у ног архангела легендарного полководца Иисуса Навина, которому Михаил помог покорить Иерихон, могло намекать на чудесную помощь, на которую в своей борьбе с врагами рассчитывал и русский князь. Идея покровительства выражена здесь в противопоставлении огромного ангела маленькому припавшему к его ногам военачальнику. В сущности, вся эта икона прославляет всемогущество архангела. Недаром его строго фронтальная фигура заполняет почти всю поверхность иконной доски. За плечами Михаила — огромные золотоперые крылья. Яркая киноварь его рубашки вносит в икону настроение приподнятости. Впрочем, понимание доблести в этой иконе еще очень близко к тому, которое было типично для XII века.

Инициал. Хлудовское евангелие

Нечто новое нашло себе выражение в иконе Бориса и Глеба (16), видимо, возникшей в начале XIV века в среднерусских землях. Представлены два князя, особенно почитавшиеся в те годы как невинные жертвы удельных междоусобий. Первоначально основное содержание их жития составляло их мученичество, в нем подчеркивались их страдания и предсмертные муки. В иконе Русского музея выступают на первый план мужество и стойкость защитников земли русской. В отличие от воина, вроде Дмитрия Солунского (7), с выражением тревоги в лице, определяющей их чертой является нравственная сила, непреклонность воли. Фигуры их похожи на стройные колонны, но в отличие от массивного, неуклюжего, застылого „Евана“ (96) образы Бориса и Глеба исключительно одухотворены. Головы их невелики, ноги тонки, фигуры не касаются земли и кажутся как бы парящими в воздухе. Дружеское единение обоих, их единодушие наглядно выражено в ритмическом повторе их силуэтов. Фигуры отличаются друг от друга цветом одежды, но в остальном они почти не отличимы. Меч Бориса, стоящий между ними (как позднее у Мартоса в памятнике Минину и Пожарскому), эта святыня, которую хранил владимирский князь, наглядно символизирует незыблемость их братского союза.

Фигуры обладают объемностью, какой до того не было в русской иконописи. Особенной выразительностью отличается плавный контур фигур, обрисовывающий

их покатые плечи и края ниспадающих плащей. В духе лучших традиций иконописи XII века икона Бориса и Глеба выполнена в приглушенной гамме. На Глебе коричневато-лиловая исподняя одежда, на Борисе синий плащ с красивым золотым узором. Из этой приглушенной гаммы вырывается, как символ мученичества, красная киноварь исподней одежды Бориса, плаща Глеба и их шапок. Нужно сравнить икону Бориса и Глеба с Ярославской орантой (81), этим прекрасным, но еще отрешенным от мира образом, чтобы оценить, насколько русская живопись успела приблизиться к земным интересам людей. Представление о княжеской, рыцарской доблести приобрело здесь широкое значение общенародного подвига. Образов, подобных Борису и Глебу, не встречается в византийской живописи того времени.

Избавив от ужасов монгольского нашествия Западную Европу, древняя Русь сама жестоко пострадала от него. Однако борьба с татаро-монгольским игом ускорила объединение удельных княжеств и преодоление феодальной разобщенности. Освободительная борьба укрепила в русских людях стойкость характера, развила национальное самосознание и усилила потребность в самобытной культуре. Это нашло отражение и в искусстве того времени. Вот почему, несмотря на то, что от этого периода древнерусского искусства не осталось таких шедевров, как от XI—XII веков, значение его нельзя недооценивать.

Русское искусство XIII—XIV веков некоторыми чертами соприкасается с современным ему искусством других стран Европы. Многие произведения итальянской живописи XIII века (так называемой „маньера бизантина"), в частности иконы-жития Франциска, удивительно похожи на новгородские жития Николы. В этих памятниках можно видеть то усиление самобытности и преодоление византийского влияния, которые были закономерной ступенью в развитии средневекового искусства на путях к его дальнейшему расцвету. Вместе с тем нельзя отрицать и того, что в русском искусстве XIII—XIV веков сказалось огрубение, упрощение, схематизация. В нем были утрачены некоторые достижения предшествующего времени. Это можно видеть в таких занимательно-повествовательных, но наивных по выполнению произведениях, как Людогощинский крест и погодинская икона Георгия. Отголоски этого еще в конце XIV века заметны в житии Федора Стратилата на стенах одноименного храма в Новгороде. Позднее в миниатюрах Угличской псалтыри (128) можно найти пережитки подобных художественных приемов. Однако уже во второй половине XIV века в Новгороде и в Москве создаются условия для нового подъема искусства.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

Все мы равным образом шествуем от тьмы на свет, от света в тьму, от чрева матернего с плачем в мир, от мира печального с плачем в гроб. Начало и конец плач! Что же в середине? Сон, тень, мечтание, красота житейская.

Митрополит Киприан

А не верую я, Васинька, ни в сон, ни в чох.
А и верую в свой червленый вяз.

Былина о Василии Буслаеве

В освободительной борьбе с татарами, которую русские начали открыто вести в XIV веке, непременным условием успеха было объединение русских земель. Новгород продолжал занимать в то время обособленное положение, новгородские дружины не принимали участия в битве Дмитрия с Мамаем, и это с сожалением отмечено было в летописи. Несмотря на то, что Новгород в середине XIV века был в значительной степени оторван от общерусской жизни, именно ему пришлось сыграть особенно большую роль в русской культуре того времени. Преимущество Новгорода было в том, что хотя он и платил татарам дань, ему удалось избежать ужасов татарского нашествия, от которого так пострадали северо-восточные русские княжества. Новгород не разоряли татарские полчища. Новгородские храмы и монастыри были полны древних рукописей и старинных икон (их можно было видеть на местах вплоть до 1941 года, когда фашистские вандалы подвергли город разорению). В XIV веке, когда появились благоприятные условия для нового подъема, сохранение художественного наследия сыграло в Новгороде, как ни в одном другом городе, большую роль в деле развития искусства.

По мере того как развивалось ремесло и росла торговля Новгорода, все бо́льшие средства сосредоточивались в руках боярства и купечества; вместе с тем обострялась борьба с ними ремесленников и городской бедноты. Стремясь сохранить гегемонию, новгородские бояре и купцы отстаивают независимость города, враждуют с Москвой, готовы итти на союз с Литвой. Наоборот, новгородские ремесленники, „черные мужи“ выступают против сепаратизма и стоят за сближение с Москвой. Бояре пытаются сделать архиепископа новгородского орудием своей политики; в XIV веке они находят себе союзников в лице архие-

пископов Алексея и Моисея. Однако народной партии иногда удавалось возводить на архиепископский престол своего ставленника. Таким был в начале XIV века Василий Калика, по тому времени образованный человек, политик с ярко выраженными московскими симпатиями.

„Революционная оппозиция против феодализма проходит через все средневековье. В зависимости от условий времени она выступает то в виде мистики, то в виде открытой ереси, то в виде вооруженного восстания" (К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. VIII, стр. 128—129). Что касается Новгорода XIV века, то здесь недовольство существующим порядком проявилось в виде ереси, распространенной среди новгородских ремесленников. Еретиков называли стригольниками (возможно, оттого, что многие из них занимались сукноделием, „стрекали" сукно). Мы имеем сведения о новгородских еретиках только от их заклятых врагов, которые, победив противников, постарались всячески уничтожить память о них, и потому о причинах появления ереси и об ее идейной сущности можно только догадываться.

Видимо, одной из основных причин выступления новгородских еретиков был непомерный рост тех поборов, которые духовенство собирало с населения. Среди церковников развивалась страсть к обогащению, к приобретательству — „мздоимство", по выражению современников. Нравы торгового города проникали и за монастырские стены. В городе богачи притесняли бедняков, в монастыре монахи из знатных семей не желали иметь общую трапезу с бедными и этим шли наперекор проповеди о „братском единении".

Восставая против этих порядков, стригольники утверждали, что не только епископы и попы, но и всякий человек имеет право учить священному писанию. Ссылались на авторитет апостола Павла („И простому человеку повеле учити"). Стали говорить о том, что для человека не обязательно посещение церквей. Раздавались голоса против традиционных обрядов, вроде поклонения иконам. Ставили под сомнение почитание обширного сонма христианских святых. Порывая с церковной обрядностью, еретики обнаруживали тяготение к природе, которую отрицал христианский аскетизм. Про новгородских еретиков рассказывали, будто вместо того, чтобы исповедоваться в своих грехах попам, они уходили в поле и каялись в грехах „матери сырой земле". Противники обвиняли стригольников в том, что они возрождали языческие верования, и если в этом и была доля преувеличения, нет ничего удивительного в том, что в своей борьбе с официальной церковью они могли опираться на обычаи, которые прочно держались в народе. Воззрения новгородских еретиков перекинулись и в другие города: в Ростове епископ Мариан в 1385—1394 годах выступал против почитания икон. Впрочем, победить это течение не смогло даже в самом Новгороде. В летописи рассказывается о том, как стригольники дьякон Никита и „простец" Карп были в 1375 году сброшены в Волхов. После этой расправы ересь в Новгороде была подавлена.

Не следует представлять себе, что в Новгороде в XIV веке вся культура развивалась только в рамках церковности. Кругозор новгородцев того времени был значительно шире. Правда, в Новгороде так и не возникло изобразительного искус-

ства светского характера, но былинная поэзия нашла широкое распространение. Белинский один из первых выделил из цикла русских былин былины новгородского происхождения. Они рисуют героя, не похожего на древних киевских богатырей. Герои новгородских былин, вроде Ставра Годиновича и Ивана Гостинова-сына, — это преимущественно люди из посадского населения. В столкновениях с князем они одерживают над ним верх. Разбогатевший Садко „похвалами похвалялся" выкупить на свою золотую казну все товары новгородские в торговом ряду. В трудный момент, на дне морском, он вспоминает свое прежнее ремесло гусельника, очаровывает игрой на гуслях морского царя, выслушивает советы Николы Можайского и благополучно возвращается в родной Новгород.

Особенно типичен для Новгорода образ Василия Буслаева. Дело не только в том, что в летописи еще в XII веке упоминается человек, носивший это имя. Более существенно то, что в самом былинном образе Василия Буслаева появились типичные черты новгородского боярского сынка, задорного драчуна, мота и пьяницы. Люди жалуются на Буслаева его матери. Но сладить с ним нет никакой возможности. Даже святыни, о которых с таким благоговением вспоминают паломники, он не чтит и не ставит ни во что. Примечательно, что хотя в новгородской былине Василий Буслаев и осуждается за свои бесчинства, но его приключения описаны так ярко и образно, что нельзя не залюбоваться его удалью.

В былинах жизнь отражалась в сказочных, гиперболических образах. Но в Новгороде слагались и такие песни, в которых с недопустимой в церковной литературе шутливостью говорилось о каждодневном быте простых людей. Такова песня о купце Терентьище. Узнав о том, что ему изменяет жена, он горько закручинился, ушел бродить по лугам, а по возвращении домой настиг жену с совратителем. Не без юмора в песне описана заключительная сцена истории обманутого старика: соблазнитель жены Терентьища выпрыгивает в окно, „чуть головы не сломал, оставил кафтан, шапку и деньги".

Мы не имеем новгородских памятников искусства, которые бы непосредственно отражали еретические воззрения. Возможно, что стригольники были противниками не только церковных обрядов, но и церковного искусства. Но все же в новгородском искусстве конца XIV века не могли не отразиться те перемены в общественной жизни, которые в то время сказались и в движении стригольников.

Правда, искусство все еще было обращено преимущественно к „горнему миру": здания были церковные, живопись изображала святых и божество. Но искусство этого времени не создает того впечатления незыблемости мироздания, которое безраздельно господствовало в памятниках XI—XII веков. В мире стали замечать изменчивость и движение, в людях — душевный порыв и страсти. Художественное творчество все более непосредственно входило в круг мирских интересов новгородцев.

При большой случайности сохранившихся памятников трудно представить себе возникновение отдельных направлений новгородского искусства второй половины XIV века и их эволюцию на протяжении полустолетия. В Новгороде в это время еще существовали мастера, которые держались традиции и ни в чем не отступали от нее. Но решающее значение имели такие мастера, которые создавали новые типы зданий, вносили новые идеи, темы и мотивы в изобразительное искусство. В течение XIV века передовые течения завоевывают себе общее признание.

Наиболее заметны достижения Новгорода XIV века в монументальной живописи. В сущности, это был золотой век стенной живописи древней Руси; впоследствии она уже никогда не поднималась на такую высоту. В XIV веке в Новгороде возникает новый тип храма. Вторая половина XIV века — это время кипучей строительной деятельности. Новгородские летописи пестрят сообщениями о сооружении церквей, об их росписях. Инициаторами строительства выступают бояре, купцы, уличане или духовные лица. Многие памятники создаются по почину новгородских епископов. Особенно энергичную деятельность в этой области проявлял архиепископ Моисей.

В Новгороде было много художников и ремесленников. Но это не исключало того, что новгородцы приглашали к себе мастеров из-за рубежа. Еще в начале XIV века в Новгороде работал Исайя Гречин, но произведений его не сохранилось. В 70-х годах XIV века в Новгороде работал Феофан Грек, который произвел на новгородцев особенно сильное впечатление. Эти мастера поддерживали высокий авторитет Византии в области искусства. Но они не имели в Новгороде определяющего значения. Огромное строительство и роспись храмов можно было вести только при наличии местных сил. Несомненно, что именно сами новгородцы, эти люди, которых москвичи того времени называли „человеци суровы, непокориви, упрямчивы, непоставлены“, и создали искусство, отмеченное чертами новгородского своеобразия.

К сожалению, до нас не дошли имена новгородских мастеров XIV века. Литейщик Авраам на Корсунских вратах в Новгороде выглядит еще как настоящий средневековый ремесленник. Он судорожно сжимает в руках свои орудия. Вся фигура его выражает напряжение и скованность. Но судя по новгородским памятникам второй половины этого века, нужно думать, что в Новгороде появились художники, наделенные яркой творческой индивидуальностью.

В новгородской архитектуре второй половины XIV века господствует тип восьмискатного храма, который без существенных изменений просуществовал в Новгороде почти целое столетие.

Происхождение нового типа храма не поддается точному определению. Отдаленное подобие восьмискатных покрытий можно найти в романской архитектуре XII века. Но там эти покрытия служат завершением высоких башен. Храмов, подобных новгородским, мы нигде не находим. Тип деревянной клети, крытой двускатной кровлей, мог оказать некоторое влияние на каменное строи-

18. Церковь Федора Стратилата. Новгород

тельство Новгорода, но и это вряд ли может объяснить возникновение восьмискатного храма. Двускатные кровли и фасады с нишками каменных домов в Прибалтике, в частности в Таллине, относятся к более позднему времени и, повидимому, сами восходят к типу новгородского восьмискатного храма. В отличие от них характерной чертой новгородских храмов было наличие четырех одинаковых фасадов. Первым опытом создания восьмискатного храма был Никола на Липне, но это не больше чем прототип, в нем еще не достигнуто художественное совершенство большинства новгородских храмов второй половины XIV века.

В целом новый тип новгородского храма был порождением местных условий, созданием безымянных новгородских строителей. Большинство храмов нового типа строили уличане. Этот новый тип настолько пришелся по вкусу новгородцам, что даже монастырские храмы стали строить по образцу посадских. По сравнению с соборными храмами XII века, храмы XIV века невелики по размерам. Хоры, которые в прошлом предназначались для феодальной знати и должны были подчеркивать ее превосходство над другими слоями общества, теперь потеряли свой первоначальный смысл. Их стали строить из дерева и придавать им служебное значение. Характерная черта новгородских храмов XIV века — это тайники для хранения ценностей. Такой тайник имеется в церкви Федора Стратилата. Стены этих храмов были толстые; в некоторых случаях лестница на хоры находилась в самой толще стены. Поскольку большинство новгородских храмов XIV века имеет сравнительно небольшие размеры, строители, чтобы увеличить их вместимость, широко раздвигали в них четыре опорных столба и в отдельных случаях стесывали грани столбов.

Преобладание в Новгороде XIV века типа восьмискатного храма не исключало возможности отступлений от него, свободного варьирования его форм. Этим объясняется, что каждый из новгородских храмов XIV века имел свое особое лицо, был наделен чертами яркого своеобразия.

Самый ранний из храмов XIV века, варварски разрушенный фашистами Спас на Ковалеве (112), близ Новгорода на Московской дороге, представляет собой приземистый куб с тремя закомарами на каждой стороне, по которым расположено было и его покрытие. Барабан главы украшен сверху пояском широких арочек, как в храмах XII века. Как в соборе Юрьева-Польского, с трех сторон к нему пристроены были низкие притворы, каждый из которых покрыт двускатной кровлей. В отличие от построек XII века, вроде Нередицы, храм на Ковалеве воздействует не своим цельным массивом; он раздался вширь и распадается на объемы трех различных размеров — притворы, храм, барабан с куполом. Уже это одно вносит в архитектурную композицию движение, нарастание. Предназначавшиеся для погребений притворы сливаются с основным массивом здания, но они лишают его той замкнутости, которой обладали постройки XII века. Они выглядят как своеобразное подобие прирубов к деревянной избе. Существенное значение имеет и то, что закомары Ковалевского храма не опираются на лопатки на стенах. Лопатки имеются только по углам, и потому висячие арки на стене храма и на притворах, как и арочки на бара-

бане, воспринимаются в качестве членений и украшений. Несмотря на то, что Ковалевский храм не принадлежит к типу восьмискатного храма, в нем заметны черты нового архитектурного направления.

Неподалеку от Ковалева находился храм, также разрушенный фашистами,— храм Успения на Волотовом поле (стр. 143). Судя по старинному изображению, он имел с каждой стороны по трехлопастному покрытию, с востока одну апсиду, с запада длинный притвор. По своему типу он близок к храму Николы на Липне, но стройнее, изящнее по пропорциям. Его гладкие стены оживлены лишь тремя расположенными друг над другом окнами. Но самая примечательная черта Волотовского храма — это трехлопастное завершение, которому соответствуют внутри три коробовых свода. Эти трехлопастные завершения стен, в отличие от обычных позакомарных, придают зданию больше легкости, стремительности, создают ощущение роста здания. Они особенно красивы, когда видишь здание с угла и два примыкающих друг к другу трехлопастных завершения сливаются в одну волнистую линию. Впрочем, этим покрытием основной кубический массив здания ничуть не нарушается, и это решительно отличает Волотовский храм от собора полоцкого Евфросиньева монастыря, который от его основания и вплоть до купола разделен на отвесные прясла (стр. 115).

Наиболее типичными новгородскими храмами XIV века следует считать храм Федора Стратилата (18), построенный Натальей и ее сыном, новгородским посадником Семеном Андреевичем, и построенный жителями Ильиной улицы неподалеку от него собор Спаса Преображения (114). В настоящее время оба храма покрыты восьмискатными кровлями. Повидимому, первоначально на каждой стороне обоих храмов имелось по семи лопастей, которым соответствовала волнистая форма кровли, но из-за того, что на такой кровле подолгу застаивался снег, она позднее была переделана в более простую восьмискатную. Уничтожение многолопастных арок несколько упростило силуэт здания, однако коренным образом не изменило его характера, так как лопасти арок, завершающих стены этих двух храмов, не так сильно изогнуты, как в Волотовской церкви, и приближаются к прямой. В двух новгородских храмах вновь появилось по четыре лопатки и деление каждой стены на три неравных прясла, из которых среднее самое широкое, а восточное самое узкое. Новой чертой является обилие украшений, покрывающих стены.

При всем сходстве этих двух храмов между ними имеются и различия. Федор Стратилат более приземист, объем здания приближается к кубу. Соразмерность частей делает это здание самым совершенным произведением новгородской архитектуры XIV века. Храм Спаса Преображения превосходит его своими размерами. Каждая стена его настолько огромна, что на близком расстоянии она необозрима, объем здания не воспринимается как нечто целое. Здесь особенно ясно, какое большое художественное значение имеет то, что в церкви Федора Стратилата плоскость стены лишена самодовлеющего значения, соотношения между всеми его частями гармоничны, и потому, глядя на это здание, можно сразу охватить целое и его слагаемые. По характеру вы-

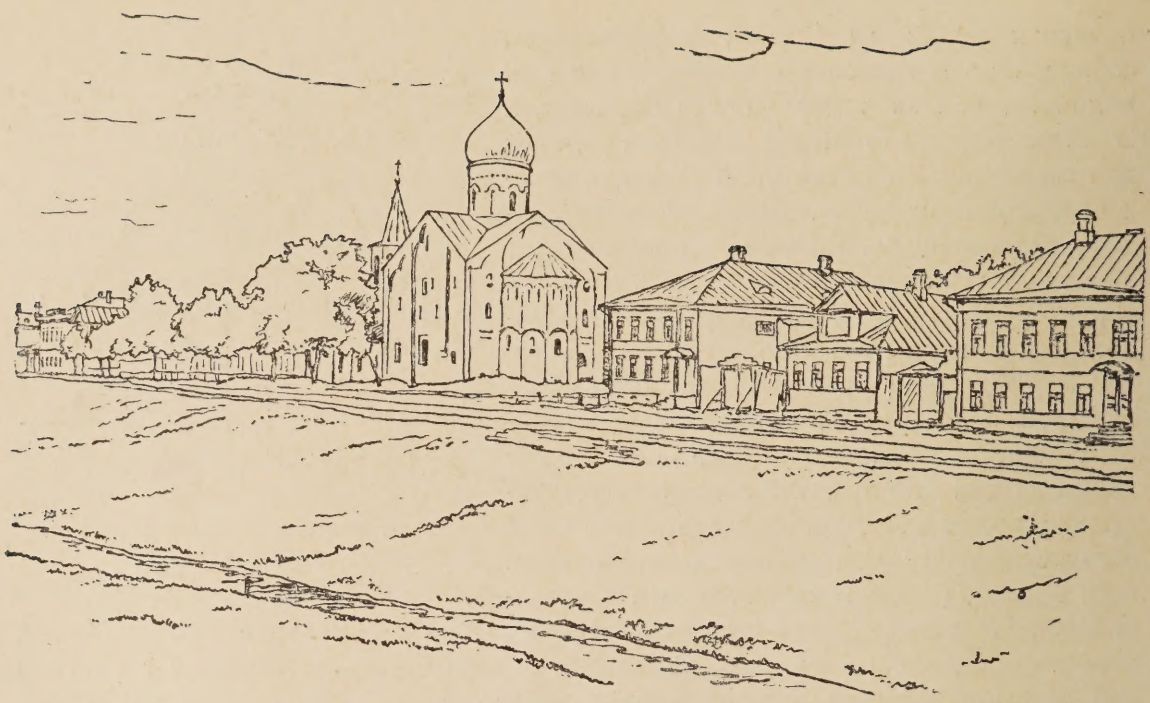
полнения узоры на Спасо-Преображенском соборе также несколько дробнее, суше и мелочнее, чем на храме Федора Стратилата. В этом несколько более позднем здании при всей величавости его форм утрачено классическое совершенство, присущее более раннему произведению. В Новгороде существует еще ряд других зданий того же типа. Но такой соразмерности частей, как в Федоре Стратилате, мы нигде не находим.

Храм Успения на Волотовом поле. Реконструкция

Новгородский храм XIV века отличается большой простотой своих форм и конструкций; при поверхностном взгляде может показаться, что эта простота обедняет его. Действительно, во владимиро-суздальских храмах больше изящества, нарядности, артистизма. Это, однако, не исключает того, что в истолковании большого мастера несложный тип восьмискатного храма мог приобрести характер подлинного шедевра. Сравнение церкви Федора Стратилата с другими однотипными храмами поучительно не только потому, что делает очевидным своеобразие каждого из них; оно помогает оценить художественную сущность этого типа храма в целом, понять, какой смысл вкладывали в него новгородские строители XIV века.

Выстроенный из кирпича и побеленный, Федоровский храм выделялся среди окружавших его деревянных домов (стр. 144). И вместе с тем форма кровли храма сближала его с ними. Даже на современных фотографиях берега Федоровского ручья ясно видно, как хорошо гармонирует это здание с окружающими домами с их двускатными кровлями. Самое расположение окон в несколько рядов хотя и не может быть названо поэтажным, все же делает здание соизмеримым с жилыми постройками. В этом одном — существенное отличие новгородских зданий от владимиро-суздальских: храм на Нерли не потерпел бы рядом с собой такой жилой застройки. В этой особенности новгородских храмов XIV века следует видеть торжество того „посадского начала“, которое давало о себе знать во всей культуре Новгорода, стремление приблизить искусство к человеку. В этом заключались реалистические черты новгородской архитектуры XIV века, соответствующие реалистическим чертам новгородской живописи того времени.

Впрочем, в задачи новгородских зодчих вовсе не входило слить архитектуру храмов с архитектурой жилых домов. Помимо материала и цвета, были еще другие черты, которые отличали культовые постройки от светских: это прежде всего высокий цилиндрический барабан и полуцилиндрической формы апсида. Однако эти черты различия не могли помешать впечатлению, будто из самой „посадской прозы жизни“ рождается то „возвышенное“, что в сознании людей того времени связано было с представлением о приходском храме. В создании архитектур-



Церковь Федора Стратилата. Новгород

ного образа немалую роль играли архитектурные пропорции, которыми в совершенстве владели новгородские мастера. Трудно выразить эти пропорции в цифрах. Новгородские мастера того времени не знали математических закономерностей, которыми позднее так увлекались мастера Возрождения, и в частности Брунеллеско. Но у новгородцев было безошибочное художественное чутье, и оно помогало им находить соотношения, которые отличаются высоким совершенством. Простой тип восьмискатного храма давал строителям возможность проявить различное понимание архитектурной гармонии, соразмерности и красоты. Сходным образом в античном зодчестве тип классического периптера в истолковании Иктина или строителя Тесейона имеет различный смысл.

Стоило новгородскому мастеру чрезмерно увеличить объем самого храма по сравнению с главкой, как это произошло в Спасо-Преображенском соборе (114), и здание утрачивало органичность, в нем торжествовала геометрическая правильность куба, все остальное выглядело придатком. Стоило несколько вытянуть вверх главку и понизить апсиду, как это произошло в более поздней церкви Двенадцати апостолов, и все здание казалось приземистым. Достаточно было несколько раздаться вширь южной и северной стене, как это было в церкви Рождества на кладбище, и здание теряло характер кубичности, завершенности.

Храм Федора Стратилата привлекателен тем, что именно в нем, больше чем в других зданиях, проявилось чувство меры, и поэтому возникло то богатство соотношений частей, которое так радует глаз. Его можно воспринимать и как

19. Феофан Грек. Авель

сумму четырех одинаковых двускатных фасадов, и вместе с тем с угла заметно, что он является кубом; при таком восприятии его кровля образует зигзаг, подобие тех городков, которыми украшена его главка. Главка его стоит на перекрестье, и в ней как бы находит себе продолжение подъем двух скатов его кровли (такая главка составляет непременную принадлежность новгородского храма, недаром, лишенный ее, он выглядит как обезглавленное живое существо). Своей цилиндричностью главка контрастирует с четырехгранностью самого храма, и этот контраст только острее заставляет воспринимать выразительность и красоту простейших стереометрических форм. И вместе с тем главка прочно связана с храмом, так как ее цилиндричности соответствует полуцилиндр плотно прижатой к храму апсиды (ср. 114). Самая апсида превосходно вписывается в стену; двускатная кровля над апсидой повторяет полуконус ее покрытия (18).

В храме Федора Стратилата все соотношения выражены с большой ясностью. Тем более примечательно, что при всей простоте форм в них не соблюдается строго геометрическая правильность. Как и в более ранних новгородских храмах, линии кажутся проведенными не по линейке, а от руки, членения не вполне равны даже там, где их равенства требует логика. Новгородских строителей, видимо, интересовали только соотношения главных объемов, ради них они пренебрегали частностями и в обрисовке этих частностей допускали неточность и приблизительность.

В новгородских храмах XIV века украшения стен играют неизмеримо бо́льшую роль, чем в более ранних новгородских храмах. Казалось бы, новгородцы отступили здесь от заветов старины. На стенах новгородских храмов XII века не было ни одного украшения, ничто не нарушало глади стен, прорезанных узкими щелями окон. Теперь новгородцы стали более терпимыми по отношению к украшениям. В этом стремлении воздействовать не суровостью, а нарядностью, не силой, а приветливостью сказалось усиление „посадского начала“ в искусстве XIV века. Новгородцы несколько приблизились к строителям владимиро-суздальских храмов, которые уделяли столько внимания архитектурной декорации.

Впрочем, новгородцы и на этот раз пошли своим особым путем. Во владимиро-суздальских храмах декорация носит характер каменного кружева, наброшенного на стены. Впечатление кружева достигается в значительной степени безупречной четкостью и ажурностью каменной резьбы, особенно арочных поясков, обходящих храм. В новгородских храмах понимание архитектурной декорации совсем иное. Новгородские мастера пользовались различными мотивами: над узкими окнами проводились выступающие арочки, так называемые „бровки“; наверху барабана кирпичи ставились наискось, между ними оставалось свободное место — так возникали „дорожки“ и „поребрики“; когда бровки и маленькие фронтончики сливались в одну волнистую или зигзагообразную линию, составлялся „городок“. Наконец, стены покрывались киотцами, кружками и разной формы крестиками.

Все это не отличалось правильностью форм, и потому впечатление первичности стены, ее непроницаемости, массивности не нарушалось (18). Орнамен-

тальные мотивы как бы рождались из самой стены, они не разбивали ее, как в готике, не наслаивались поверх нее, как это было во Владимире (9). Они заключены были в самой толще стены, и потому при всем обилии украшений массивная стена новгородского храма сохраняет основоположное значение. Существенно также и то, что многие украшения, вроде поклонных крестов, кружков или киотцев, располагались на стенах не симметрично, а в беспорядке, и потому они выглядят как нечто случайно привнесенное, необязательное, нечто такое, без чего архитектура могла бы обойтись.

Подобное понимание узора в новгородских храмах было в русской архитектуре явлением новым. Последовательное разграничение между обязательным, первостепенным, и необязательным, второстепенным, придает новгородской архитектуре XIV века внушительность. В этом отношении декорация новгородских храмов имеет много общего с крестьянским искусством, с которым мы, правда, знакомы лишь по значительно более поздним образцам. Недаром даже и самые мотивы декорации, как, например, зубчики и прорезные узоры, напоминают приемы украшения подзоров и причелин. В новгородской архитектуре можно видеть один из примеров влияния народного творчества на искусство так называемое профессиональное, влияния, которое красной нитью проходит через историю древнерусского искусства.

Хотя в новгородских храмах XIV века, вроде Федора Стратилата, по сравнению с храмами XII века бросается в глаза стремление к расширению внутреннего пространства, стены внутри храмов слабо расчленены, столбы сливаются со стенами и арками. Пространство не приобрело еще самостоятельного значения, оно не имеет определенной направленности. Отсюда возникает впечатление, будто оно создалось не путем его отграничения плоскостями, а путем извлечения из массы камня отдельных элементов: пролетов, ниш и т. п. (стр. 147).

Памятники новгородской стенной живописи первой половины XIV века до нас почти не дошли, но отсутствие новгородских памятников могут отчасти возместить произведения псковского происхождения.

Псков был до середины XIV века „пригородом“ Новгорода; с приобретением большей самостоятельности его стали именовать „молодшим братом“ Новгорода. Условия жизни в торговом городе на окраине русских земель имели много общего с новгородскими. Но здесь бояре не были так влиятельны, как в Новгороде, к тому же не было духовного феодала, архиепископа. По взглядам псковского летописца, город представляют „весь народ и люди, мужи и жены от мала и до велика“ (1352 г.). Все это делало возможным проникновение в церковное искусство Пскова светских элементов и создавало благоприятную обстановку для его развития.

Собор Снетогорского монастыря близ Пскова (1310—1311) по своему типу почти повторяет Мирожский, только поясок его главки украшен как в памятниках XIV века. Но в росписи этого храма (1313) уже появилось то новое, что открывало путь всему дальнейшему развитию русской живописи. Жизнь

Церковь Федора Стратилата. Новгород

Марии, представленная в небольших клеймах с крупными неподвижными фигурами, не отличается от аналогичных тем Мирожского монастыря и от росписей храма Николы на Липне. Зато в большой композиции „Страшного суда" и в прилегающих к ней апокалиптических темах сказывается такой смелый полет фантазии, который оставляет далеко позади все то, на что решались мастера XII века.

„Страшный суд" разбит на отдельные пояса: наверху можно видеть летящих ангелов с трубами, ниже идет пояс с апокалиптическими зверями, светлыми, выразительными силуэтами выступающими на темном фоне; мертвые в белых саванах встают из гробов; вавилонская блудница в усыпанном камнями наряде восседает на звере. Совсем внизу тщедушный чорт вызывающе протягивает огонь грузному голому старцу-богачу. Особенно выразителен седобородый сатана на двухголовом драконе, с младенцем на руках. Слово „Святополк", написанное псковским мастером, указывает на то, что он старался связать традиционный образ ада с воспоминанием о ненавистном убийце Бориса и Глеба. Видно, эти церковные темы были обогащены и оживлены народной фантазией, отсюда смелость образов, почти гротескная выразительность отдельных фигур.

Той страстности, какую можно видеть во фресках Снетогорского монастыря, не знало искусство XII века. Голова молодого пророка с горящим взглядом

отличается особенной одухотворенностью. В сцене „Сошествия св. духа“ в фигурах, олицетворяющих народы мира (107), нет и следа сковывающего человека исступления и страха, как в праведниках Нередицы (94). В них наглядно выражено изумление, недоумение: они прислушиваются к голосам, стараются понять смысл чужих речей, вызванное этим возбуждение сквозит в их горящих глазах и жестах. Никогда еще в русском искусстве в участниках священных событий не проглядывало столько непосредственности, столько чисто человеческого чувства, как в этих псковских фресках.

Новым является здесь и характер живописного выполнения. Вместо резких орнаментальных внутренних линий, дробящих форму в Нередице, в снетогорских фресках по темному грунту положены широкие светлые блики; энергичные удары кисти, широкие угловатые мазки придают телам известную выпуклость и объемность. Печать подлинного вдохновения и жизненности лежит на этих произведениях.

В псковской иконе XIV века „Собор богоматери“ (106) в центре на красно-оранжевом троне восседает Мария с младенцем. Наверху ее воспевают выглядывающие из-за горы пастухи в овчинах и ангелы — небывалое явление! — без крыльев за спиной. У подножия трона трое мужчин в белых одеждах слушают, что им читает юноша в розовом плаще. Другой юноша рядом с пещерой в крайнем возбуждении замахнулся рукой. По бокам от этой группы две странные, полуобнаженные косматые женщины — олицетворение Пустыни и Земли — протягивают Марии дары. Трудно сказать, что означают все эти находящиеся перед троном Марии фигуры. Но их возбуждение, порывистые движения и исступленные лица не имеют ничего общего с благолепием церковных обрядов. Может быть, в этих фигурах отразились псковские празднества (так называемые братчины), в которых религиозные христианские воззрения перемешивались с пережитками язычества и еретическими настроениями. Действие происходит на фоне горы темнозеленого цвета, какой обычно в иконописи не встречается. На этом темном фоне резко выделяются более светлые фигуры с бликами, как в снетогорских фресках. В иконе нет ни одной контурной линии. Все выполнено широкими, как бы небрежно положенными мазками. Энергичное, темпераментное выполнение псковских икон выходит за рамки привычного иконного письма.

В Новгороде почти не сохранилось памятников стенописи начала XIV века, подобных снетогорским фрескам, но, нужно думать, они существовали и здесь. Косвенным указанием на это могут служить так называемые Васильевские врата, выполненные золотым письмом по меди по повелению новгородского архиепископа Василия Калики. Среди разнородных по характеру исполнения клейм некоторые, вроде „Китовраса“ и „Весов страшного суда“, несут на себе особенно заметную печать воздействия народного творчества. В „Преображении“ (стр. 151) упавшие апостолы полны стремительного движения. Двое из них падают вниз головой, у третьего широко развевается плащ. Все три фигуры в высшей степени возбуждены. По сравнению с более ранними Суздальскими вратами (стр. 89) в передаче складок одежды и горок бросается в глаза нервная изломанность штрихов. Не ограничиваясь одними контурными линиями, мастер Васильевских

20. Феофан Грек. Старец Макарий

врат параллельными штрихами и широкими пятнами, как в снетогорских фресках (107), стремился передать самый трепет света.

Возможно, что в новгородской стенной живописи эти новые искания нашли отражение не сразу. Недаром в остатках ранней росписи Волотовского храма (1363 г.) лица ангелов напоминают лицо ангела из „Устюжского благовещения". Видимо, в Новгороде развитие живописи, как и архитектуры, шло не по одному, а по нескольким разнохарактерным руслам.

В 70-х годах XIV века крупным событием художественной жизни Новгорода была деятельность приезжего мастера Феофана Грека. Он был одним из тех выходцев из Византии, которые в то время нередко покидали отчизну в поисках места для применения своего дарования и знаний. Хотя сведения о том, что, прежде чем попасть на Русь, он успел расписать сорок церквей, явно преувеличены из желания воздать должное его гению, несомненно, на Русь Феофан приехал вполне сложившимся мастером.

Молодость его прошла в Византии, возможно в самом Константинополе. В конце XIII — начале XIV века здесь происходил блестящий, но недолговременный расцвет культуры. Феофан видел блеск двора Палеологов, который после изгнания крестоносцев обосновался в древней столице, где в то время делались попытки возродить эллинские традиции. Вместе с тем Феофан застал и то время, когда Византия Палеологов стала клониться к упадку, когда в ее общественном строе сильнее выступили черты косности, которые мешали победе новых и живых начал. Утверждение реальной жизни не находило себе места в византийской культуре, бесплодные споры варлаамитов и паламитов не могли содействовать подъему философии, реальность так и оставалась в искусстве под запретом. Византийское духовенство продолжало считать высшим подвигом отречение и умерщвление плоти. Монахи уходили в горы, искали уединения и, для того чтобы приобщиться к „высшему совершенству" и к „озаренью", стремились отвлечь свое внимание от всего земного, „затаить дыхание". Византийский аскетизм соприкасался в этом с аскетизмом буддийским.

Общий застой культуры в Византии, видимо, заставил Феофана покинуть родину и навсегда связать свою судьбу с Русью. Как вдумчивого художника, его должны были поразить здесь иные общественные условия, иная нравственная атмосфера. Он видел страну, которая, все еще находясь под властью монголов, уже собирала силы для освобождения. В новгородских мастерских он наблюдал смышленых и умелых ремесленников, он видел на торгу, как бойко велась торговля товарами, привезенными из разных стран. Повсюду заметны были следы неутомимой практической и творческой деятельности. Здесь не было роскошных мраморных дворцов, как в Царьграде, но не было и такой усталости и изысканной извращенности. Здесь не велись бесконечные догматические споры, в людях было больше прямодушия и моральной чистоты. На Руси Феофан нашел людей сильных духом, смелых, решительных, каких в то время было так мало у него на родине.

Феофан, конечно, ознакомился с новгородскими памятниками искусства. София новгородская должна была его поразить выражением эпической мощи, белой гладью своих стен. Он был и в Нередице, и здесь ему могли запомниться старцы, вроде пророка Аарона (14). В современных памятниках он не мог не отметить признаки подъема художественной культуры, поиски живых, страстных и смелых форм выражения, в духе росписей Снетогорского монастыря. У нас слишком мало сведений о новгородской живописи начала XIV века, для того чтобы можно было установить, в какой степени Феофан в своем собственном живописном творчестве был обязан впечатлениям от местных памятников искусства. Но несомненно, что своим творчеством он удовлетворял потребности в искусстве живом и страстном, которая назрела в Новгороде в XIV веке. Вот почему Феофан вошел в историю русского искусства. Он решительно отличался от тех своих соотечественников, которые приезжали на Русь лишь за денежной подачкой, „милостыней", по выражению того времени. Гениальный художник, „философ", как его именовали современники, он отдал свое великое мастерство новой отчизне, и за это нашел здесь высокое признание.

Что касается живописного мастерства Феофана, то, несомненно, он был обязан им лучшим цареградским образцам того времени. За спиной его стоял творческий опыт Византии, уже дряхлевшей в то время, но все еще хранившей наследие многовековой культуры. Но главное, что выделяло Феофана из числа современных ему живописцев, — это его проникновенное понимание человека, знание его души, его высоких порывов и страстной внутренней борьбы, уменье в образах церковной живописи передавать замеченное в жизни. Свою жизненную мудрость и живописное мастерство Феофану предстояло проявить среди народа, создававшего великое государство и самобытную культуру, и эта задача вдохновляла его.

Русские люди той поры высоко оценили искусство Феофана. Летопись перечисляет росписи, выполненные им в Новгороде и в Москве. Один из образованнейших писателей того времени — Епифаний Премудрый в дружеском послании к Кириллу Тверскому дает беспримерную в древнерусской литературе яркую характеристику творческой личности мастера. Письмо это может считаться одной из первых страниц в истории русской художественной критики.

Феофан был человек проницательного ума и страстного темперамента. Новгородцев и москвичей, привыкших к скромности, покорности и исполнительности рядовых русских иконописцев, особенно удивляли широта интересов и яркая личность Феофана. Во время работы он охотно беседовал с людьми, приходившими подивиться на его мастерство, и умел занять их увлекательными рассказами обо всем, что ему приходилось в своей жизни наблюдать. Как человека бывалого, его расспрашивали о виденных им городах, и прежде всего о Царьграде, который в глазах русских людей все еще окружен был ореолом славы.

В Москве при посещении мастерской Феофана Епифаний просил его изобразить на листе внутренний вид Софийского собора, равно как и стоящую перед храмом бронзовую статую царя Юстиниана. Ему хотелось собственными глазами увидать все то огромное пространство внутри храма, которое так поражало

Преображение. Васильевские врата

русских паломников. „В ню же еще кто странен внидет, — рассказывал Епифаний Феофану о цареградской Софии, — и ходити хотя без проводника, без заблуждения не мощи ему вон изелести, аще и зело мудр быть мнится множества ради столпотворения и околостолпия, сходов и восходов, преводов и переходов, и различных полат, и церквей, и лестниц, и хранильниц, и гробниц, и многоименных преград, и пределов, и окон, и путей, и дверей, влазов же и излазов и столпов каменных вкупе". Услышав это образное, но фантастическое описание архитектурных богатств Софии, Феофан отказался изобразить на листе весь

храм. „Не мощно есть, — сказал он, — того тебе улучити, ни мне начертати, но обаче докуки твоея ради мало нечто аки от части вписую ти, и тож не яко от части, но яко от сотые части, аки от много мало, да от сего маловидного изображения пишемого нами и прочая большая имаши навыцати и разумети". Ответ этот показался собеседнику Феофана верхом глубокомыслия. „Храмовидное изображение" цареградской Софии, сделанное Феофаном, так понравилось московским мастерам, что все они стали наперебой его срисовывать. Феофану же принадлежала попытка изобразить на стене в тереме князя Владимира Андреевича Москву, дать первый в русской живописи архитектурный пейзаж.

Людям, которые бывали в мастерской Феофана, бросалось в глаза, что во время работы он не стоял на одном месте. Возможно, что подвижность мастера объяснялась его пылким темпераментом, но скорее всего это вызвано было хорошо знакомой и современным живописцам потребностью отходить от изображения, проверять сделанное на расстоянии. Русских наблюдателей удивляло еще то, что, создавая свои произведения, Феофан никогда не заглядывал в подлинники и этим отступал от обычая, прочно укоренившегося среди русских иконописцев. Феофан творил свободно и вдохновенно, он следовал своей фантазии, и, действительно, сами произведения его ясно говорят о том, как смело и уверенно он отступал от канонов.

Феофана интересовали преимущественно люди сильной воли и страстного темперамента. Вместе с тем люди в живописи Феофана — это преимущественно благочестивые старцы, взявшие на себя обет отречения, монахи и отшельники, неистовые фанатики. Юношеские и женские лица меньше его привлекали. Чем больше следов пережитого было на лицах людей, тем больше это было по душе Феофану. Праведникам Феофана незнакомо безмятежное счастье и блаженство. Отречение дается им не легко; им приходится напрягать свои духовные силы, вести борьбу с самими собой, подавлять свои страсти. Сомнения и тревоги составляют существенную психологическую черту героев Феофана. В этом отношении есть внутреннее родство между ними и теми настроениями, которые митрополит Киприан выразил в своей проповеди, прочтенной москвичам после его смерти. Все это было на Руси чем-то небывалым: недаром искусство Феофана приковало к себе всеобщее внимание.

Вскоре после окончания строительства самой крупной из новых построек Новгорода, Спасо-Преображенского собора на Ильиной улице, Феофан украсил его росписью. До нашего времени сохранилась лишь незначительная часть этой росписи в куполе, в алтаре и в приделе за хорами. В куполе Феофан представил Спаса, взирающего на землю проницательным, почти гневным взглядом. В простенках между окнами в барабане стоят праотцы — огромные широко задрапированные фигуры. Мельхиседек — могучий и суровый старец с нахмуренными бровями; белые кудри раскинулись по его плечам, змеящаяся борода падает до пояса. Праотец Ной, тоже могучий старец, широко расставив ноги, твердо, уверенно стоит на земле; у него высокий, открытый лоб, курчавые волосы и редкая спутанная бородка; он бережно держит в руках большую и, видимо, тяжелую модель ковчега. Юноша Авель (19), стройный и сильный,

21. Волхвы. Фреска храма Успения на Волотовом поле

22. Иосиф и пастух. Фреска храма Успения на Волотовом поле

отличается уверенностью осанки; у него также чуть нахмурены брови, голова крепко поставлена на тонкой мускулистой шее. В облике его сквозит сознание своего достоинства. По сравнению с фигурами Феофана, пророки новгородского Софийского собора выглядят мало изведавшими в жизни людьми. Отпечаток интеллектуальности и страстного чувства в лице человека — вот черты нового в искусстве Феофана. Эти черты заметны даже в ангелах-шестокрыльцах с их странно скошенными глазами.

В куполе Феофан увековечил людей сильной воли, мощных, несокрушимых легендарных героев. В приделе за хорами он изобразил представителей восточного монашества. В росписи этого помещения трудно обнаружить единство замысла. На восточной стене представлена „Троица", рядом с ней „Богоматерь-знамение". В „Троице" руку Феофана легко узнать по тому выражению горделивого достоинства, которым проникнута фигура среднего ангела. Своими размерами и величавой осанкой она значительно превосходит остальные фигуры. В этом юноше заключена такая же сила, как и в юном Авеле, только за плечами у него два огромных могучих крыла, которые, как шатер, осеняют трапезу. Боковые ангелы покорно склоняются перед ним, как подданные перед государем. Авраам и Сарра, совсем внизу, подносят к столу угощение. В „Троице" Феофана представлено, как одно могучее существо своим духовным авторитетом подчиняет себе других.

Все остальные фигуры на стенах придела носят совсем иной, едва ли не противоположный характер. Здесь можно видеть праведников, аскетов, отшельников, столпников, мучеников. Острота характеристик Феофана достигает здесь своего предела. Из полумрака выступают лица, отмеченные печатью тревоги, страдания, сомнений, отчаяния и душевной борьбы. У всех старцев, равно как и у молодого Акакия, глубоко запавшие глаза, напряженно вскинутые брови, опущенные уголки губ. Каждому лицу придает особенную выразительность рисунок волос и усов; растительность на лице выявляет его мимику. У одного столпника и борода, и усы, и волосы совершенно отвесно падают вниз, — в облике его есть нечто окаменелое. У другого столпника широко раскрыты руки и торчат по сторонам пряди седой бороды, — фигура его полна энергии. У третьего и усы и борода извиваются мелкими змейками, одежда исчерчена складками в виде зигзагов, — в нем особенно много тревоги. Лицо безбородого Акакия почти гротескно; несколькими ударами кисти подчеркнуты его готовые заплакать глаза. Все юное лицо его обезображено нестерпимой душевной мукой.

Один из самых сильных образов Феофана — это старец Макарий Египетский (20). В одной фигуре его художник увековечил весь дух восточного отшельничества. Представлен столетний старец с космами белых, как лунь, волос. В фигуре его еще чувствуется былая мощь: какие могучие плечи, какая могучая растительность! Этот старец много изведал, но и во многом изверился. У него слезящиеся подслеповатые глаза, лицо его сморщено. Великая мука терзает его. Одно только осталось ему — это отречение от всего земного, и это состояние выражают его выставленные перед грудью руки. Глубокая правда искусства Феофана заключается в том, что он не скрывал того, что даже молитва и отре-

чение не приносят отшельнику отрады. Он отстраняет от себя мирские соблазны, но в облике его не чувствуется успокоения.

Феофан был не только глубоким психологом, но и гениальным живописцем, одним из величайших монументалистов того времени, когда даже в Италии у Джотто не оказалось достойных преемников. Феофан превосходно усвоил лучшие достижения современной ему византийской живописи. Но в основном его манера неповторимо своеобразна. Первым среди византийцев он стал придавать большое значение передаче в живописи объема. Он избегал резких контурных и внутренних линий, которые в живописи XII века так мельчили форму (94). Поверх основного коричневого тона лица и серо-синего тона одежды Феофан накладывал более светлые блики в несколько слоев, последовательно „высветляя" их. Иногда при передаче лица он ограничивался параллельными или перистыми пробелами (19). На близком расстоянии они выглядят как камушки мозаики. Но стоит взглянуть на них издали, — а они на это и рассчитаны, — и эти смелые и как бы небрежно брошенные мазки сливаются воедино, сообщая предметам такую выпуклость, какой не умели достигать мастера более раннего времени (ср. 14).

В лицах Феофана бросается в глаза, что они превосходно построены: у Авеля ясно обрисован овал лица, выступает вперед нос, на кончике которого обозначено раздвоение хрящика, над впадинами глаз выделяются надбровные дуги, приподнята верхняя губа, четко вылеплен подбородок. Пестрые, яркие краски в резком противопоставлении были чужды Феофану. Но монохромной его живопись назвать нельзя. Ограничивая свою гамму красно-коричневым, серо-сизым и желтым тонами, он достигает тонового единства и придает решающее значение светотени. Фигуры его, словно озаренные вспышками молнии, приобретают от этого особенную трепетность. Вместе с тем усиление световых контрастов позволило Феофану сообщать предметам объемный характер. Даже в поясах, которые членят фрески придела, он вместо плоскостного ленточного орнамента стенописей XII века изображает перспективно сокращающиеся кирпичики с освещенной передней стороной и теневой боковой, свободно варьируя тему новгородской архитектурной декорации.

Сила искусства Феофана заключалась в том, что оно открывало в действительности, и в частности в человеке, такие стороны, которых до того времени обычно не замечали. Изображения суровых аскетов, отрешенных от мира праведников, встречались в живописи и ранее (94). Но лишь Феофан решился обнажить в человеке мучительную противоречивость его порывов. Вот почему его героя никогда нельзя определить одним понятием: в Мельхиседеке сквозь смирение праведника проглядывает его гордыня, в старце Макарии за его отрешенностью сквозит страх искушения. Этой многогранности характеристик Феофан достигал особым живописным приемом. Общие очертания фигур слагаются у него из сочетания ряда перебивающих друг друга черт. Отсюда необыкновенная заостренность простейших, но неповторимо-своеобразных конфигураций в его фресках. В фреске, изображающей Макария, видишь прежде всего, как огромный расплывшийся массив белого выступает на полутемном фоне; нимб имеет форму

красного полумесяца; лицо с намеренно отделенной от кончика носа губой — овала, заостренного вверху и раздвоенного внизу; красные пятна ромбовидной формы — это руки старца. Сходным образом и лицо Авеля как бы возникает из совокупности вольных росчерков кисти, в которых в полной неприкосновенности увековечено ее энергичное движение. Но из этих как бы небрежно положенных мазков рождается живой образ человека; при этом ясно видно, что у него вскинуты брови, хмурится лоб, выступает нос, свисают щеки, круглится подбородок и шея собирается в складки, точно он намеревается повернуть голову. Феофан умел заставить зрителя угадывать в этих гротескных чертах живое лицо человека, и в этом заключается особая сила его искусства.

Живописная манера Феофана выражала присущее ему понимание изменчивости и непостоянства жизни.

На Руси искусство Феофана произвело сильнейшее впечатление. Видимо, и сам мастер сознавал, что только здесь оно могло быть оценено по достоинству, и потому отказался от мысли о возвращении на родину. О том, как высоко почитали Феофана его современники, говорят не только их свидетельства, но и памятники новгородского искусства, на которых заметны следы его воздействия. Впрочем, искусство Феофана не могло быть принято на Руси полностью и безоговорочно. Феофан оставался для русских людей мастером греческого происхождения, „гречином“, как его называют источники. В работах новгородских современников Феофана дается новое, чисто русское решение многих вопросов, им впервые поставленных. Это прежде всего сказалось в таких памятниках, как росписи Волотовского храма и церкви Федора Стратилата.

На первый взгляд волотовские и федоровские фрески неотличимы от феофановских. В действительности, при значительном сходстве, между ними есть существенные расхождения. Сходство заключается в том, что и в тех и в других жизнь рисуется в движении, в людях много страстности, и такой же страстностью проникнута самая живопись. Главное отличие заключается в том, что хотя Феофан открывал своим творчеством мир земной и плотский, для него, как и для большинства средневековых людей, этот мир оставался чем-то противоречащим понятию духовности, — греховным и не вполне реальным. Наоборот, в работах русских мастеров этот вновь открытый земной мир более привлекателен, приветливо-радостен и гармоничен.

Точное время исполнения росписей Волотовского храма неизвестно. Видимо, храм был впервые расписан в 1363 году, но основная часть фресок относится к 70-м годам. Наряду с Нередицей Волотовский храм был разрушен фашистами. Его утрата для истории русского искусства невосполнима.

Весь небольшой храмик от пола и до купола был покрыт множеством фресок. В них рассказана история Христа и Марии, которой храм посвящен. Нельзя сказать, что художник ограничивался изображением только „божественного“, но нельзя утверждать и того, что он целиком перешел к изображению „земного“. Его занимали преимущественно такие легендарные сцены, в которых „земное“,

человеческое приходит в ближайшее соприкосновение с „небесным". В его глазах это непосредственное столкновение „земного" с „небесным" поднимало достоинство людей, наполняло их страстным волнением. Для того чтобы передать это состояние, волотовский мастер внимательно всматривался в явления реального мира.

В притворе, в главном люнете над входом, представлено, как Мария и Мария Магдалина испуганы исчезновением Христа из гроба и как одна из них обрадована неожиданной встречей с воскресшим Христом. В одной из фресок самого храма рассказана назидательная легенда о том, как однажды Христос явился на пир, на котором некий игумен пировал вместе с боярами; игумен сначала отверг Христа, так как тот принял облик нищего, потом узнал его, бросился вдогонку, но так его и не догнал. В обращении к этой легенде можно видеть выражение того возмущения испорченностью и корыстолюбием духовенства, которое высказывали стригольники. Рядом с этой сценой представлены новгородские епископы Василий и Алексей, строители и дарители Волотовского храма; они обращены лицами к сидящей на троне Марии, лицо каждого из них живо, портретно охарактеризовано.

Главное внимание волотовский мастер сосредоточил на сценах из жизни Марии. Вот ее, маленькую девочку, родители поручают старцу-первосвященнику, она вопросительно оборачивается к ним, словно не желая с ними расставаться. Затем тот же старец-первосвященник, упав на колени, ожидает знака, по которому должен быть решен вопрос об ее судьбе. В „Рождестве" Мария лежит на земле рядом с яслями со спеленутым младенцем; по горке над ней разгуливают овечки; одна из овечек лежит, подогнув ноги; из-за горы выглядывают ангелы; женщины собираются умывать младенца, и одна из них пробует рукой воду в сосуде. Узнав о рождении спасителя, стремительно несутся всадники (21); тут же рядом мирно пасутся две овечки; стройный, тонконогий пастушок наблюдает за ними, словно не замечая сидящего на земле сгорбленного старца, погруженного в свои думы (22). Какую бы евангельскую сцену ни представлял художник, будь то „Вознесение" с юной Марией, поднявшей голову и бросающей удивленный взгляд на уносящегося к небу Христа, или „Успение", где над ложем умирающей Марии склонились апостолы, — всегда глубокое волнение переполняет людей. В этих трогательных, драматических сценах мастер неизменно подмечает в жестах и лицах людей нечто характерное и живое.

Уже у Феофана можно было видеть пробуждение духовных сил человека. Но у него преобладали разобщенные, к тому же несколько скованные фигуры. В волотовских фресках поражает безудержно смелое, порывистое, страстное движение фигур. С человека словно спадают путы, и он как бы обретает свободу действия. В передаче этого действия художник, видимо, находил особенное удовлетворение. Душевное волнение выражается в жестах, каждый стремительный жест выводит человека из состояния покоя; от человека движение передается и архитектуре и скалистым горкам; оно дает о себе знать и в порывах ветра. Интерес к движению порождает в волотовских фресках новое понимание про-

23. Архангел Гавриил. Фреска церкви Федора Стратилата в Новгороде

странства: на наших глазах раздвигаются рамки площадки, на которой происходит действие, одни предметы отступают на второй план, другие выступают вперед и приобретают в связи с этим небывалую осязательность.

Фрески Волотовского храма превосходно включены в его архитектурное пространство. Все многочисленное „население" храма так размещено на его стенах, на сводах, на столбах и в простенках между окнами, что границы между фресками соответствуют членениям здания. В отличие от Нередицы, в Волотове фрески не стелются по стенам, но более органично связаны с архитектурой храма и составляют с ней неразрывное целое.

Не исключена возможность, что искусству свободно вести контур и широко накладывать блики волотовский мастер мог научиться у Феофана. Но смысл этой живописной манеры у него решительно изменился. У Феофана преобладает напряженное взаимоотношение контуров и перебивающих друг друга внутренних линий. В волотовских фресках восторжествовали гибкие и упругие полукруги, свободное и мерное движение кисти; все проникнуто бодрым ритмом. Глядя на эти фрески, человек выпрямляется, чувствует себя окрыленным.

Ритмичность волотовских фресок проявляется и в красочных сочетаниях. В фресках Нередицы голубые фоны мало согласуются с желтыми и зелеными красками, отсюда некоторая пестрота; она особенно усиливается в иконописи XIII — начала XIV века. У Феофана единству приглушенного тона приносится в жертву красочное богатство мира. Волотовский мастер достигает тонального единства, не жертвуя ради этого отдельным цветом: на прозрачном голубом фоне выступают нежнорозовые, малиновые, серые, золотистые тона одежды. Лица — розовые с оливковыми и красными тенями. Белые предметы отливают голубизной. Красочные пятна ложатся широко, переливаются, искрятся дополнительными цветами. Особенно выделяется по своему колориту фигура ангела со сферой — зеркалом мира в руках: весь он, в голубом хитоне и бледно-малиновом плаще, словно соткан из прозрачных и трепетных оттенков голубого и розового. В самом характере выполнения волотовских фресок нашли себе выражение небывалые еще в русском искусстве юношеская смелость и творческое дерзание.

В ладожской фреске Георгия XII века (87), при всей гибкости и плавности контуров, каждый из них как бы стремится вернуться к своей исходной точке, и потому, хотя конь широко шагает и плащ развевается за героем, композиция производит впечатление торжественного покоя. В волотовской фреске все три скачущих волхва слились воедино, и плащи над ними, как вздувшиеся паруса, дают материальное ощущение стремительного движения (21). Вместе с тем более объемна и скала, на фоне которой происходит действие; недаром и пастушок сидит на ней спиной к зрителю, свесив ноги по ту сторону ее, куда-то в пространство наигрывая на свирели. На примерах этих двух фресок можно видеть, что различие в композиции обусловлено различными взглядами на мир мастеров двух разных эпох. Для мастера XII века все подчиняется заранее установленному порядку. Мастер XIV века дошел до понимания значения энергии человека, его порыва и движения.

Фреска „Иосиф и пастух“ (22) заслуженно принадлежит к числу наиболее известных фресок Волотовского храма. По сравнению с миниатюристами, которые вводили жанровые фигуры в инициалы (стр. 135), волотовский мастер пошел значительно дальше. Правда, это всего лишь часть композиции „Рождества Христова“, которая не уместилась в люнете, но часть эта приобрела вполне самостоятельное значение. В сущности, ничего занимательного и значительного в этой фреске не происходит. Главное содержание ее — это настроение задумчивости и грусти старца, которое оттеняется равнодушием изящного пастушка. Все строится здесь на контрасте юношеской беспечности и старческой мудрости, первого плана и второго, мирно пасущихся овец и беспокойных изломов гор, в которых как бы отражена тревога сгорбившегося старца. В этой фреске меньше бытовых подробностей, чем во фресках XII века (91). Самый мотив ее восходит к античным пасторалям. Новым и знаменательным было то, что новгородскому мастеру, как никому другому из его современников, удалось показать и внутреннюю значительность и красоту такой простой бытовой сценки.

Сила волотовского мастера лучше всего проявляется в многофигурных композициях. Его отдельные фигуры остротой и точностью характеристик уступают фигурам Феофана. Лица в волотовских росписях — широкие, скуластые, с толстыми носами, некоторые из них близки к великорусскому типу. Однако главное отличие волотовских фресок от фресок Феофана заключается в самом содержании образов. В фигурах в Волотове нет исступленности, как в старцах Феофана (20). Даже когда старики хмурятся, в лицах их больше добродушия, мягкости. В отдельных фресках мастеру удалось верно изобразить лица чуть недоверчиво, искоса поглядывающих, полных сознания своего достоинства старых крестьян (109). Свободными параллельными ударами кисти, постепенным высветлением отдельных частей хорошо переданы дряблые щеки и лохматые волосы; формы мягче, не так контрастны, угловаты и резки, как в фресках Феофана. Такие головы мог создать только русский мастер.

Своеобразие живописного стиля волотовских фресок сказывается и в орнаментальных полосах между отдельными сценами (стр. 159). Здесь нет и следа плоскостного орнамента XII века с его геометрическими узорами плетений (стр. 59). В Волотове преобладают растительные мотивы. Гибкое, свободное движение чувствуется в листьях, в цветах, в колеблемых ветром стеблях, в переданных в перспективном сокращении сосудах, в легко и изящно свешивающихся тканях.

Фрески церкви Федора Стратилата относятся к тому же времени, что и фрески храма на Волотовом поле. Как и эти последние, они обнаруживают черты близости к работам Феофана. Но и эти фрески должны быть признаны работой русских мастеров. К сожалению, они сохранились фрагментарно, к тому же за сорок лет со времени их открытия краски настолько поблекли, что судить о них в настоящее время очень трудно. Фрески в куполе, в частности фигуры пророков, несколько рыхлы по форме. Фрески на стенах храма более совершенны по выполнению. Одни из фресок выдержаны в холодных сиреневых и серосизых тонах, другие отличаются теплыми красноватыми оттенками. Видимо, в Федоровском храме работал не один мастер.

На западной стене представлена история жизни и мученичества Федора Стратилата. В этом несложном, простодушном повествовании выделяются отдельные живо переданные фигуры, вроде быстро скачущего коня. Показано, как ведут Федора в тюрьму; показан дом с решеткой, сквозь которую виден заключенный; показано, как к темнице подходит юноша и протягивает руку с милостыней. При всей несложности этих фресок, в отличие от жития Георгия (101), в них речь идет не о физических истязаниях, а о нравственных муках героя, о ласке и сострадании к нему окружающих людей.

Фреска храма Успения на Волотовом поле

Сцены из страстей Христа представлены в алтаре Федоровского храма в качестве параллели к страстям Федора. По сравнению с волотовскими росписями в федоровских меньше движения и нет такого пафоса, но и они проникнуты большой душевной теплотой. В одной из фресок алтарной части можно видеть, как Христа, слабого и беззащитного, как и Федор Стратилат, ведут на Голгофу два воина в белых рубашках; в другой фреске он появляется среди толпы и учит народ на дворе Пилата; рядом висит на дереве фигурка Иуды; Петр отрекается от учителя и тут же горько оплакивает свою измену. В фигурах Нередицы (94) более выписаны лица и складки одежды. Зато в федоровских фресках, в частности в сцене „Исцеление слепого“ (108), одними силуэтами метко переданы и порывистое движение Христа, и очертания его развевающейся одежды, и выражение покорности в склонившемся юноше. Здесь, как и в Волотове, выпукло обрисованы такие человеческие чувства, как радость, доброта, порыв к счастью, покорность судьбе.

В „Явлении Христа Марии Магдалине“ нет такого стремительного движения, как в той же сцене в Волотовском храме: стройный Христос словно парит, две женщины у его ног не то склоняются, не то поднимаются; величие главной фигуры и благоговение других выражены обобщенными силуэтами. Таким же выразительным силуэтом вырисовывается фигурка Анны на западной стене храма: в ее протянутых руках выражен порыв, вся фигура полна изящества. В „Сошествии во ад“ мастер создает величественную многофигурную сцену. Окруженный голубым ореолом, в развевающемся плаще Христос легко парит среди праведников, протягивающих к нему руки. В фигурах много движения, легкости и воздушности. Среди всеобщего волнения, охватившего людей, выделяется фигура пророка, который протягивает свиток со своим пророчеством,

напоминая людям о том, что именно он предсказал грядущее появление в аду спасителя.

В отличие от волотовских фресок фигуры Федоровского храма выступают бледными силуэтами, порой они лишены моделировки, складки одежд передаются плоскостными бликами. Контурные линии вовсе отсутствуют. В „Благовещении" федоровский мастер достигает предельного обобщения и простоты (стр. 147). Очерченная почти таким же полукруглым контуром, как Иосиф в Волотове, Мария сидит перед светлым, высоким домом; перед ней горит светильник — символ ее чистоты. Она в полоборота повернулась к ангелу, во всем ее облике и особенно в устремленных к ангелу глазах проглядывает тихое, светлое ожидание.

Ангел Федоровского храма не похож на того напряженно-волевого юношу, которого Феофан увековечил в своей „Троице". Ангел федоровской фрески — воплощение женственности и чистоты (23). Он чуть склоняется на колено, протягивает руку, плащ его развевается перед ним, могучие крылья опущены вниз. В наклоненной фигуре его чувствуется порыв вперед, как в Христе в „Исцелении слепого" (108), но в нем больше сдержанности чувств, достоинства и спокойствия.

Здесь исчезает впечатление снедающего людей Феофана беспокойства и тревоги, но нет и того порыва, который в волотовских фресках выводит фигуры из равновесия. В образе ангела новгородский мастер как бы нечаянно достигает того совершенства, которое можно назвать классической гармонией. В конце XIV века ни в одной стране Европы ни один мастер стенописи не сумел бы лучше создать впечатление равновесия и согласованности частей. Это впечатление достигнуто здесь в значительной степени благодаря обобщенности форм. На ангеле надет светлосизый плащ, белый рукав его хитона выделяется светлым пятном; поверх белого положено несколько черных теневых пятен правильной геометрической формы. В фигуре преобладают тугие, плавно закругленные контуры; края крыльев приведены в соответствие с плавным изгибом свисающего широкого рукава; традиционный круглый нимб гармонирует со всеми этими закругленными контурами.

Росписи Волотовского и Федоровского храмов — наиболее самостоятельное, смелое, яркое из того, что было создано в новгородской живописи XIV века. Но это не исключает того, что в Новгороде возникло в то время множество других росписей. Правда, до нашего времени сохранилась лишь незначительная их часть. Но и она свидетельствует о богатстве и разнообразии существовавших в Новгороде направлений. Все вместе эти росписи говорят о расцвете новгородской стенной живописи XIV века.

К концу 50-х годов XIV века относятся и росписи собора Сковородского монастыря, открытые в 1937—1938 годах, но через три года после этого уничтоженные фашистскими захватчиками. Купол храма был украшен фигурами пророков; на стенах были представлены „Вход в Иерусалим", „Воскрешение Лазаря", „Вознесение". Среди лиц пророков выразительны старческие лица с нахмуренными бровями и глубокомысленным взглядом. Черты византийского

24. Архангел Гавриил. Псковская икона

типа наиболее заметны в фигуре архангела Михаила, с его тонким овалом лица, напряженно-задумчивым взглядом и пышными, высоко взбитыми кудрями (110). Вместе с тем роспись собора интересна своей близостью к современной новгородской иконописи с ее плотными красками и их пестрым сочетанием. Но в целом в Сковородском храме нет той свободы вдохновения, той смелости выполнения, которые наложили свой отпечаток на два лучших новгородских фресковых цикла.

Несколько в стороне от основного пути развития стоят и росписи церкви Спаса на Ковалеве. В их выполнении принимали участие мастера, хорошо знакомые с сербской живописью XIV века. Отдельные головы обнаруживают влияние Феофана. Помимо праздников, в ковалевской росписи представлен был ряд фигур самого различного характера и внешнего облика. Здесь и изящные щеголеватые воины-рыцари с украшенными масками щитами (113), и лохматые пророки, вроде Ильи, и длиннобородые худые отшельники, и мужчины в усеянных камнями княжеских уборах, и мрачные, хмурые монахи (111). По сравнению с фресками Феофана или Волотовского храма ковалевские менее гармоничны по цвету и более сухи по выполнению.

Роспись церкви Рождества на кладбище конца XIV века точно так же занимает особое положение. В „Успении", выполненном в золотистом тоне, тщательно написаны отдельные лица апостолов, они выражают печаль и тревогу. Письмо этой фрески тонкое, даже несколько мелочное, как на иконах. Эффектны фигуры архангела Гавриила из „Благовещения" в развевающемся малиновом плаще и пророка Соломона в изумрудной царской одежде со свитком в руках.

Все эти три фресковых цикла находят себе близкие аналогии на Балканах, в Византии и на Кавказе; они говорят о том, что некоторые круги новгородского общества конца XIV века привлекало это направление искусства. Из всех новгородских памятников стенописи циклы храмов Спаса Преображения, Волотова и Федора Стратилата несут на себе наиболее яркий отпечаток самобытного творчества.

В то время как в стенной живописи Новгорода победили искания нового, иконописцы еще следовали старым образцам. В иконе первой половины XIV века „Рождество Марии" (Третьяковская галлерея) огромная, грузная фигура Анны в яркокрасном плаще заполняет всю среднюю часть композиции. Вокруг нее расположены меньшего размера фигуры Иоакима и передающих роженице подарки служанок. Анна с напряженным выражением лица словно отвернулась от остальных фигур. В ней нет ни ласки, ни теплоты, ни изящества. В этой иконе все топорно и угловато, резко и неуклюже. Только в ослепительной яркости алого плаща Анны сказывается та праздничность, которая позднее станет неотъемлемым свойством новгородской иконописи.

Новгородская иконопись достигает своей полной зрелости в иконе Бориса и Глеба конца XIV века (Новгородский музей). Оба святых представлены не как стойкие защитники правого дела, какими они выглядят в иконе Русского музея (16). Они скорее похожи на двух сказочных витязей, которые в дорогих доспехах выезжают на поиски приключений. Стремительность движения коней

волотовской фрески уступает здесь место мерному, упругому шагу. Благодаря сильной светотени крупы коней приобрели выпуклость, почти осязательную. Но объемность достигнута здесь не в ущерб силе цветового воздействия иконы. Пламенно-красный плащ с золотым узором в сопоставлении с золотой броней витязей становится еще ярче, серые кони отливают голубизной и хорошо гармонируют с серебром оклада. Икона выглядит как прославление материального мира, как поэтизация роскоши, богатства и драгоценностей, которыми так гордился торговый Новгород. Это отчасти напоминает ту радость, с какой позднее сказители воспевали снаряжение былинного героя — его „сапожки зелен сафьян" с „яфантами самоцветными", „кафтан с позументами" с „пуговками вольячными".

Уже значительно позднее отблеск этого живописного мастерства Новгорода XIV века отразился в новгородском шитом чине (из Загорска, Третьяковская галлерея), видимо, созданном для архиепископа Евфимия. Одежды Христа, Марии, Иоанна, архангелов и святых вышиты цветным шелком — зеленым, синим и коричневым различной силы цвета. Фигуры приобрели благодаря этому некоторую выпуклость, но самое главное, что цвета шелка, кое-где оживленные золотыми нитями, переливаются, трепещут, каждое яркое пятно сопровождает дополнительный цвет. Наивная привязанность новгородских мастеров XIII—XIV веков к яркости отдельных красок уступает место поискам красочной гармонии.

Новгородские мастера второй половины XIV века вписали одну из самых замечательных страниц в историю древнерусского искусства. В Новгороде, если и не раньше, чем в других русских городах, то с особенной яркостью проявилось то стремление к живому и страстному искусству, в котором сказалось пробуждение человеческой личности в годы освободительной борьбы русского народа. Новгород был богат и художественным опытом и даровитыми мастерами, и потому это стремление так плодотворно проявилось в его искусстве. Расцвет искусства в Новгороде происходил в условиях роста в нем демократических сил. В новгородском искусстве отразились художественные воззрения народа, отличные от воззрений знати и богатого купечества.

В сущности, и перед архитектурой и перед живописью Новгорода стояла в XIV веке одна задача — приблизить искусство к человеку, к его потребностям и нуждам. В новгородском храме Федора Стратилата исчезают суровость и мощь архитектурных памятников XI—XII веков, в нем больше приветливости. Сходным образом и в ангеле Федора Стратилата нет суровости образов XII века, он радует глаз большей гармоничностью своего облика. Новгородские постройки XIV века отличаются нарядностью, и в этом их родство с живописным стилем новгородских фресок этого времени.

Правда, не следует забывать, что и в XIV веке основные традиционные каноны церковного искусства остались в Новгороде не преодоленными. Новгородские мастера не решались отступать от церковных догматов, следовали ста-

ринным легендам и ограничивались тем, что вносили в них новые, более гуманные нотки. Отдельные ростки реализма в новгородском искусстве XIV века не могли привести к коренному перелому в искусстве. При всем том, такой образ, как волотовский пастушок, должен быть признан замечательным созданием новгородской художественной культуры XIV века. В нем есть очарование юности и простодушия и вместе с тем нет какого-либо оттенка церковности.

Новгородское искусство сыграло большую роль в истории русского искусства Без успехов новгородской стенной живописи XIV века невозможным был бы расцвет русской иконописи в XV веке. И хотя новгородская архитектура XIV века и не оказала прямого влияния на раннемосковское зодчество, но в ней были поставлены задачи, над которыми предстояло трудиться позднейшим поколениям русских мастеров. Историческое значение новгородской живописи XIV века заключается не только в замечательных достижениях ее мастеров, в их смелых творческих дерзаниях, но и в том, что брошенные ими семена в последующие годы дали богатые всходы в творчестве московского мастера Андрея Рублева.

Развитие новгородской живописи в XIV веке имеет много общего с развитием живописи на Балканах. Сербские художники опередили на несколько десятилетий новгородских мастеров. Это видно в росписях в Сопочанах, в Студенице и в Нагоричино, полных классической красоты, порывистого движения и красочности. Но турецкое завоевание сделало невозможным дальнейшее развитие искусства на Балканах, и потому в сербских росписях конца XIV века черты нового все более идут на убыль, побеждают канонические типы и отвлеченный догматизм, все более сухим становится живописное выполнение.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

Его же безмерная телесная красота предзнаменовала имевшую быти велию красоту душевную.

Повесть о Варлааме и Иоасафе

В XIV веке, еще прежде чем Москве удалось преодолеть сопротивление своих соперников и утвердить свое преобладание, в ряде русских городов наблюдается оживление общественной жизни и культуры. Крупными центрами художественной жизни оставались в то время такие города, как Тверь, Ростов, Рязань, Смоленск. К сожалению, время уничтожило множество древнейших памятников искусства в этих городах. Без этих памятников трудно оценить значение того, что в то время происходило в искусстве Новгорода и Москвы.

На протяжении всего XIV века Тверь была самым серьезным политическим соперником Москвы. Тверским князьям нередко удавалось добиться в Золотой орде ярлыка на великое княженье. Свои притязания они подкрепляли ссылками на преемственную связь с Владимиром. Судьба замученного в орде тверского князя Михаила Ярославича сделала его народным героем. Тверь имела значение крупного культурного центра еще в XIII веке. Судя по летописи, строительство здесь не прекращалось. В конце XIII века, когда на Руси почти не возводили каменных церквей, в Твери был сооружен Преображенский собор. В конце XIV века летопись сообщает по поводу соборной церкви, что Михаил Тверской пожелал „поновити ю, да будет якоже и преже, егда совершена бысть и убелена". Летописцу запомнились блеск ее золотых верхов и белизна ее стен. Судя по единственному достоверному памятнику тверской живописи того времени — миниатюрам „Амартола" 1294 года, — в Твери любили роскошные, богато украшенные рукописи. Как в архитектуре, так и в живописи здесь стремились поддерживать традиции Киева и Владимиро-Суздальской земли. Более поздние иконы тверского происхождения (Русский музей) говорят о том, что в городе создалась своя художественная школа.

В XIV веке сохранял свою роль Ростов-Ярославский. Здесь были особенно сильны владимиро-суздальские традиции. Недаром на соборных металлических вратах XIII века маска льва так похожа на резные украшения владимиро-суздальских храмов. Среди миниатюр Федоровского евангелия (начало XIV века, Ярославль) изображение Федора Стратилата похоже на „воинские иконы" XII—XIII веков. В руках этого стройного воина находится щит со знаменательной подробностью — изображением скачущего барса, гербом суздальских князей.

Апокалиптические звери. Смоленская псалтырь

Лучшие традиции киевских роскошных миниатюр с их щедрой отделкой золотом сказались в богато изукрашенном архитектурном обрамлении фронтисписа (стр. 178).

Поскольку Смоленск находился на западной окраине русских земель, ему с трудом удавалось сдерживать натиск Литовского княжества; помимо того, ему приходилось бороться с притязаниями московских великих князей. Но надо думать, что и здесь не переставала развиваться самостоятельная художественная культура. Свидетельством этому может служить Псалтырь 1395 года с тонко выполненным фронтисписом — храмом, увитым орнаментальными плетениями и звериными мотивами в духе владимиро-суздальских рельефов (стр. 179). В конце рукописи изображены четыре апокалиптических зверя: медведь символизирует царство Вавилонское, два грифона — царства Римское и Македонское, зверь со змеевидным хвостом — царство Антихриста (стр. 165).

Среди этих чудовищных животных не без некоторого юмора представлен маленький зайчонок. Возможно, что под видом его художник хотел представить судьбу родного княжества. Такое объяснение тем более вероятно, что сравнение с зайцем нередко встречается в древнерусской литературе. Подходя к завершению тяжелого труда, древнерусские писцы уподобляли себя достигшему укромной норы зайцу.

До нас дошел памятник XIV века киевского происхождения — украшенная миниатюрами псалтырь. Хотя Киев и входил в то время в состав Литовского княжества, он продолжал сохранять тесную связь с среднерусскими городами. Этот памятник может служить свидетельством того, что и здесь творчество продолжало развиваться в русле общерусской художественной традиции. Миниатюры Киевской псалтыри отличаются свежестью замысла и тонкостью исполнения. Олень пьет из источника, исходящего из уст обнаженной фигуры, — это символ „истинной веры"; стройное деревцо высится на скале, — это образ горы Сион; грациозные женщины исполняют танец перед сидящим на троне царем, — это история Саула. Во „Встрече Марии и Елизаветы" фигуры двух обнимающихся женщин представлены на фоне небывало объемной архитектуры; хотя она изображена в обратной перспективе, в сопоставлении с ней фигуры приобретают объемность (100). Все это придает киевским миниатюрам некоторое сходство с волотовскими фресками. Выполнены они в нежных, светлых красках, обильно подправленных золотом.

В XIV веке после временного застоя художественная деятельность все более развивается в ряде среднерусских городов. Но их отдельных успехов было недостаточно для нового подъема искусства, потребность в котором все больше и больше давала о себе знать. В удельных княжествах, видимо, больше всего заботились о сохранении или о восстановлении старого, как о средстве поднять собственный авторитет. Новое проявлялось в них лишь изредка и случайно. Для того чтобы в искусстве начался подлинный подъем, требовалось, чтобы его оплодотворило идейное движение крупного общенародного значения. Это произошло в Москве, когда она возглавила борьбу за объединение среднерусских удельных княжеств. „Заслуга Москвы, — говорил И. В. Сталин, — состоит, прежде всего, в том, что она стала основой объединения разрозненной Руси в единое государство с единым правительством, с единым руководством" („Правда", 7 сентября 1947 года). С конца XIV века Москва становится средоточием русского творчества.

В первое время после своего основания Москва была одним из многочисленных среднерусских удельных княжеств. Хотя преимуществом Москвы было то, что она мало пострадала от татар, она приобрела значение общерусского центра только в XIV веке. Постепенное возвышение Москвы было исторически закономерным явлением.

Обширные и богатые земли Новгорода обогащали город. Но лишь в Москве установились прочные хозяйственные связи между городом и его землями,

которые обеспечили перспективы его дальнейшего развития. В Москве сходились речные пути из Новгорода и Смоленска в Суздальскую землю и Рязань. Здесь рано появилась потребность во внутреннем рынке. Обособленные хозяйства начинали вступать в торговые связи, развивалось ремесло, расширялся обмен, росло денежное обращение. Объединительная политика первых московских князей, в частности наиболее деятельного среди них Ивана Калиты, отвечала давно назревшим экономическим потребностям удельных княжеств, страдавших от феодальной раздробленности.

Возвышение Москвы нельзя объяснять только географическим положением, превратившим ее в центр торговых путей. В XIII—XIV веках под натиском наступавших на юге монголов усилился приток населения в междуречье Оки, Клязьмы и Москвы. Здесь сформировалось ядро великорусской народности. По мере того как в Московском княжестве сосредоточивались экономические, политические и культурные силы народа, оно приобретало значение общерусского центра.

Укреплению Московского княжества на протяжении XIV века содействовали и объединительная роль Москвы, и ее роль в борьбе с внешним врагом, и настойчивое приобретательство московских князей, и их умелая политика по отношению к непокорным боярам, и, наконец, помощь крупнейшего авторитета того времени — церкви. Что касается самих московских князей, то они долгое время смотрели на свою деятельность с точки зрения узких вотчинных интересов. Но решающее значение в укреплении Московского княжества имело участие народных масс. Именно благодаря им, одновременно с тем как началось объединение страны, успешно начата была упорная борьба с монголами. В Москве создались условия, которые на много столетий вперед определили историческое развитие русского народа. Здесь должна была создаться и культура общерусского значения.

В исторической перспективе отдельные успехи и победы Москвы составляют картину последовательного и целеустремленного движения вперед. Для современников будущее было еще не вполне ясным. Подготовка к борьбе, которую предстояло вести с татарами, вначале маскировалась покорностью московских князей. Ценою послушания Золотой орде они умели добиваться выгод для себя. Только почувствовав под ногами твердую почву, московские князья решились раскрыть смысл своей объединительной политики и открыто выступили против врагов.

Борьба с татарами велась и в открытом поле и у стен опаленной пожарами Москвы. Татары долгое время сохраняли численное превосходство и опирались на славу непобедимости. Лишь по тому, как ослабевал отпор, можно было догадываться, что Золотой орде приходил конец, и открытое выступление Дмитрия и его сподвижников против превосходящих сил татар становилось исторической необходимостью.

Татары были главным врагом, с ними предстояла жестокая, беспощадная борьба. Но у московских князей имелись и другие противники, прежде всего удельные князья. Нужно было привлечь их на свою сторону как союзни-

ков, в случае сопротивления — поставить их в положение обособленности, в случае предательства — беспощадно с ними расправиться.

Борьба Москвы за авторитет была тесно связана с борьбой за самостоятельность русской церкви. Ее главными противниками были греки. Греческое духовенство всячески стремилось сохранить преобладание. Владимирская, а потом Московская митрополия стали ареной ожесточенной борьбы между греками и русскими. Греческие власти делали все, чтобы не выпускать из-под своей опеки русскую церковь. Им удавалось возводить на московскую митрополию своих ставленников. Но общий ход развития не благоприятствовал их притязаниям. Русское духовенство все более осознавало, что его сила заключается в прочном союзе с московским великим князем. Московские митрополиты Петр и Алексей оказывали всяческую поддержку московскому князю, оттесняли греков и шаг за шагом завоевывали русской церкви независимость.

В Московском княжестве XIV века, как и в других русских княжествах того времени, господствовали феодальные отношения. Основная часть трудового населения — крестьяне должны были отдавать помещикам значительную долю своего урожая; кроме того, на них лежали повинности. Передвижению „приписных" крестьян оказывались препятствия. Впрочем, тогда еще существовало много глухих мест на Севере, куда мог податься земледелец, осваивая новые, не использованные никем природные угодья.

До нас дошел документ конца XIV века, рисующий некоторые особенности взаимоотношений крестьянской общины и монастырей, — жалоба на Константинов монастырь, который принуждал крестьян „церковь наряжати, монастырь и двор тынити, хоромы ставить... сады оплетать, на невод ходить, пруды прудить" и т. д. Не желая подчиняться этим требованиям монастыря, крестьяне подали на него жалобу митрополиту. Исследователь крестьянского вопроса в древней Руси Б. Д. Греков отмечает, что в XVIII веке подобная жалоба была бы сочтена неслыханной дерзостью и сурово покарана. Между тем в XIV веке митрополит вынужден был заняться ее разбором, чтобы добиться примирения обеих сторон. Не случайно, что в это время в Москве передовые люди постоянно толкуют о равенстве людей и знатных и не знатных. „Все один род и племя Адамово, — твердил летописец XIV века, — и цари, и князья, и бояре, и вельможи, и гости, и купцы, и ремесленники, и рабочие люди — один род и племя Адамово, а забывшись, друг на друга враждуют и ненавидят, и грызут, и кусают".

Что касается взаимоотношений князя и боярства, то в условиях напряженной борьбы с внешним врагом в лагере господствующего класса были еще не так остры те противоречия, которые позднее раскололи его на две враждующих партии. Правда, в середине XIV века „большие бояре" во главе с тысяцким по прозванью Хвост не пожелали подчиняться московскому князю; но это был единичный случай. Вся страна поглощена была тогда борьбой за независимость, за освобождение от врагов. В этой освободительной борьбе большую роль играл возглавлявший русское воинство великий князь и его воеводы. Но решающее

25. Борьба Иакова с ангелом. Клеймо московской иконы

слово оставалось за народом. Недаром в 1382 году, когда татарский хан Тохтамыш подступил к самым стенам Москвы и князь и бояре покинули город, московские „гражане“ взяли оборону в свои руки, а суконник Адам показал пример доблести, поразив с Фроловских ворот ордынского царевича в самое сердце.

Московские князья уже в XIV веке добились значительных успехов в деле политического укрепления Московского княжества. Между тем в области искусства первенство долгое время оставалось за Новгородом и в отношении масштаба строительных работ и в отношении обилия, яркости и своеобразия художественных достижений.

Самые условия развития искусства в Новгороде резко отличались от московских. Основой политики Новгорода было стремление сохранить свою независимость, свои экономические преимущества и накопленные богатства; общерусские интересы на его политику решающего влияния не оказывали. Что касается новгородской культуры, в частности искусства, то хотя в XIV веке, в годы возросшего самосознания горожан, в нем проявилось много смелости и изобретательности, ему не хватало больших идей общенародного значения.

В Москве создалась другая обстановка. Москва жила напряженной жизнью политического центра и военного лагеря; здесь объединенные силы русского воинства готовились не только к обороне, но и к наступлению на врагов. Правда, в культуре и в искусстве Москвы не существовало таких богатых традиций, как в Новгороде, и потому, не в силах создать сразу нечто новое, свое, москвичи охотно заимствовали готовое на стороне. Но во второй половине XIV века экономическое и политическое возвышение Москвы и сопровождавший его идейный подъем вдохновляющим образом подействовали и на художественное творчество. В конце XIV века в Москве наступает блестящий расцвет искусства.

В искусстве ранней Москвы долгое время дает о себе знать стремление возродить славные владимиро-суздальские традиции. Объясняется это прежде всего политическими причинами: ради упрочения своего авторитета московские князья и их сподвижники всячески отстаивали мысль, что именно они выступают в качестве преемников и продолжателей великокняжеской традиции. В памятниках Владимиро-Суздальского княжества их подкупали широкий размах и представительность, как выражение притязаний Владимира на значение общерусского центра. Сильное впечатление производили в Москве и памятники византийского искусства, на которых лежал отпечаток роскоши Царьграда. Воспевая победу Дмитрия на Куликовом поле, автор „Задонщины“ следовал примеру созданного за два века до того „Слова о полку Игореве“. Он умело использовал поэтическую ткань южнорусской поэмы применительно к московским условиям. Своей задачей он ставил овеять растущую славу московских князей отшумевшей славой Игоря и его дружины.

Но Москва не могла ограничиться возрождением домонгольских культурных традиций. В конце XIV века в Москве получают дальнейшее развитие и

укрепляются идеи общерусского патриотизма. Тяжелые испытания периода татарщины воспитали в людях готовность к самоотверженной борьбе, выработали в них высокие представления о воинском долге. Недаром, вступив на Куликово поле, войска Дмитрия Донского способны были уничтожить у себя в тылу переправы, чтобы отрезать себе путь к отступлению. Таких людей не могла удовлетворить беззаботная удаль киевских витязей, и, соответственно этому, в искусстве их не удовлетворяла изысканная красивость, пышность и нарядность. „Сказание о Мамаевом побоище" менее ярко и красочно, более прозаично, чем созданная в подражание „Слову о полку Игореве" „Задонщина", но зато в нем более проникновенно повествуется о подвигах русских людей, об их самоотверженности. Наличие подобной тенденции придавало особую силу раннемосковской культуре. Искусство ранней Москвы сумело вобрать в себя совокупность нравственных и эстетических представлений, накопленных народом в годы его напряженнейшей борьбы с кочевниками.

По сравнению с новгородским, раннемосковское искусство характеризует новую ступень в художественном развитии русского народа, отражает период его героического подъема, время крупных государственных успехов. В Москве создавались в то время летописи и воинские повести, которые непосредственно отражали современную жизнь. В изобразительном искусстве события того времени не находили себе прямого отражения. Искусство не выходило за рамки церковности: недаром и занимались им преимущественно люди духовного звания. Но поскольку и сама церковь в союзе с государством участвовала в общественной жизни, искусство даже церковного назначения выражало представления, сложившиеся в то время в сознании русского народа, — прежде всего понятие о человеческом достоинстве, которое было порождено эпохой освободительной борьбы. Возрождая изящество и красоту в духе XI—XII веков, раннемосковское искусство сообщало своим образам больше одухотворенности и вместе с тем преодолевало суровый византийский аскетизм. И хотя красота, которая имела доступ в искусство того времени, была еще хрупкой, „нездешней", самое ее утверждение в искусстве свидетельствовало о том, что люди стали более восприимчивыми к земному, телесному, человеческому. Одновременно с этим в искусство XIV—XV веков входит новый момент — такое богатство чувств и переживаний человека, какого не знало предшествующее время. Недаром при пересказе старинной легенды о княжне Рогнеде, о которой кратко, но выразительно говорит киевская летопись, московский летописец более обстоятельно повествует о переживаниях несчастной женщины.

Подобно тому как Москва объединяла раздробленную русскую землю, создатели раннемосковского искусства соединили в нем наиболее ценное из художественного наследия других княжеств и городов.

На первом месте здесь стояло наследие владимиро-суздальское, которое во всех отношениях было ближе Москве, чем Новгороду. Древнейшие храмы Москвы и ее окрестностей восходят к типу владимиро-суздальских храмов. В 1395 году, в год похода на Русь ордынского хана, из Владимира в Успенский собор Московского Кремля торжественно перенесена была икона Влади-

мирской богоматери, и это событие должно было укрепить в московских людях сознание культурной преемственности новой столицы. Замечательное произведение византийской живописи обратило на себя внимание московских мастеров, которые в своих работах на ту же тему открыто с ним состязались.

Москва использовала свои связи и с западной Русью и с Псковом. Недаром тенденции, которые наметились в полоцко-смоленских храмах и позднее во Пскове, находят себе дальнейшее развитие в раннемосковском типе храма. Недаром при содействии митрополита Петра, который происходил из Волыни и о котором известно, что он сам занимался иконописью, в Москву еще в начале XIV века попадали памятники иконописи западнорусского происхождения. Возможно, что таким памятником является Толгская богоматерь (Третьяковская галлерея). Ласкающая младенца богоматерь, вопреки русскому обычаю, представлена восседающей на богатом резном троне. Икона выдержана в тонко подобранных, приглушенных коричневых, малиновых и зеленых тонах, которые позднее в русской живописи не встречаются.

Хотя политические взаимоотношения Москвы и Новгорода были далеко не дружелюбны, в области искусства молодая столица не могла не позаимствовать у этого древнего „вольного города". Феофан Грек, который впервые показал свое искусство в Новгороде, видимо по почину двоюродного брата Дмитрия Донского Владимира Андреевича был вызван в Москву, и здесь с ним сотрудничали местные мастера. Не исключена возможность, что в молодости своей в Новгороде побывал и Андрей Рублев.

Византия долгое время продолжала привлекать к себе внимание Москвы. Великие князья понимали, что авторитет Византии может содействовать поднятию их собственного авторитета. Правда, Византия тогда и в материальном и в духовном отношении оскудела, но приходившие оттуда люди обычно приносили с собой в дар выдающиеся памятники искусства. В середине XIV века в Кремле работали греческие мастера. В конце века среди привезенных из Византии памятников искусства москвичей особенно поразил образ Спаса, представленного в белых ризах. Позднее Дионисий Суздальский прямо из Константинополя вывез золотой ковчежец с гравированными изображениями страстей. В Москву попадали памятники и южнославянского происхождения. В начале XV века в Московском Кремле работал сербский мастер Лазарь; им были устроены башенные часы, вызывавшие всеобщее удивление. Когда митрополит Киприян приказал после своей смерти прочесть в церквах прощальную грамоту, написанную им по всем правилам византийского красноречия, москвичи выслушали ее с большим вниманием и нашли ее произведением „чудным, незнаемым и страннолепным".

Все это говорит о том, что Москва строила свою художественную культуру во всеоружии лучших достижений современного ей искусства. В ранней Москве, как ни в одном другом городе того времени, ясно выступает поступательное движение древнерусского искусства. Произведения начала и середины XIV века еще носят на себе печать несложности замысла и неумелости выполнения. Они отличаются разнохарактерностью, в них не заметно стилевого единства. К концу

XIV — началу XV века искусство Москвы поднимается на большую высоту художественного совершенства.

Возрождение белокаменной архитектуры было крупным достижением ранней Москвы. В развитии раннемосковского искусства архитектура опережает другие виды искусства. Позднее в Москве развиваются фреска, миниатюра и шитье. Но, в отличие от Новгорода, в Москве уже во второй половине XIV века ведущую роль в изобразительном искусстве приобретает иконопись. К этой области относятся лучшие достижения раннемосковских художников.

Во второй половине XIV века в Москве сложилось отношение к искусству, которое заметно отличается от новгородского. Существенная черта московской эстетики — это символика, иносказание, стремление в традиционном иконописном образе передать глубокое философское содержание. На развитие этих эстетических воззрений оказали воздействие древние византийские авторы, которых тогда в Москве переводили и усердно изучали. „Невещественные чины, — писал Дионисий Ареопагит, — представляются в различных вещественных образах и уподобительных изображениях, дабы мы по мере сил наших от священных изображений восходили к тому, что ими означается, — к простому и не имеющему никакого чувственного образа". Впрочем, несмотря на умозрительный характер этой эстетики, от искусства требовали в то время наглядно-чувственных образов. В начале XV века, когда Симеону Суздальскому удалось увидать в Любеке резную фигуру Марии с младенцем на руках, его привело в изумление, что она „яко живая стоит"; его восхищало, что в Ферраре „ангел выйдет, яко жив". Он одобрительно отмечает, что все это зрелище „вельми хитро устроено". Эти проявления реализма в западном искусстве не оставляют равнодушным русского путешественника.

Москва, как столица государства, больше других древнерусских городов изменила свой первоначальный облик, и потому древнейших памятников московской архитектуры сохранилось так мало. Видимо, до середины XIV века в области искусства в Москве не создано было чего-либо самобытного и значительного, подстать возросшему политическому значению города. Мы почти ничего не знаем о древнейших зданиях Московского Кремля, восстановить их внешний облик невозможно. Известно только, что при Иване Калите, когда Кремль был укреплен дубовыми стенами, были построены Успенский (1329) и Архангельский (1330) соборы. Первый был местом погребения митрополитов, второй — великих князей. Ивановская колокольня служила дозорной башней. Древнейшие постройки Кремля были значительно меньше позднейших, но они стояли на тех же местах, где высятся до сих пор кремлевские соборы.

В 1344 году, по рассказу летописи, в Московском Кремле производились работы по росписи храмов. В Успенском соборе для митрополита Феогноста трудились вызванные из Царьграда живописцы. В Архангельском соборе для великого князя Семена Гордого, который не ладил с митрополитом, работали русские художники Захарий, Дионисий и Николай. Годом позднее сообщается,

что для жены Семена работали ученики греков Гойтан, Семен и Иван. До нас не дошли работы ни греческих, ни русских мастеров. Но летописец, свидетель непримиримой борьбы русского духовенства с греческим, противопоставил работу греческих художников работам московских. Видимо, ему бросалось в глаза различие между ними.

Об этих различиях можно составить себе некоторое представление по двум иконам Спаса XIV века в Успенском соборе в Кремле. Первая, под названием „Спас Ярое око", близко примыкает к произведениям византийской монументальной живописи. На Христе надет голубой хитон. Смуглое лицо его благодаря светотени кажется выпуклым. У него нахмуренные брови, морщинистый лоб, суровый взгляд. Недаром икона была прозвана „Спас Ярое око", подобно тому как тверской князь Дмитрий был прозван „грозные очи". Иной характер носит „Спас" русского мастера. Лицо его менее четко вылеплено, оно более плоское и широкое, зато ярче румянец, черты смягчены, в облике его есть простодушие. К работам византийских мастеров примыкает икона Бориса и Глеба на конях из Успенского собора (Третьяковская галлерея), выполненная в приглушенных темнозеленых и темномалиновых тонах, более сдержанная, суровая по духу, чем новгородская икона на ту же тему.

В первой половине XIV века в Москве еще не сложилось определенного направления в искусстве. Хотя в миниатюре „Причащение апостолов" Сийского евангелия 1339 года и есть черты живописной моделировки, но тяжеловесные, оцепеневшие фигуры выделяются на гладком пергаменте, как это было обычно в живописи XIII века. Наоборот, на черневом окладе евангелия Семена Гордого (1344) тонко и живо переданы изнеможение и страдание в стройном теле распятого Христа, печаль и отчаяние плачущих Марии и Иоанна. В этом произведении московские мастера едва ли не опережают новгородские росписи второй половины XIV века.

До XIII века большинство русских монастырей строилось либо в городах, либо в их окрестностях. В XIV веке, особенно в Московском княжестве, монастыри стали строиться в глухих местах. Зачинателем распространения монастырей был Сергий Радонежский, основатель Троицкого монастыря. Множество его учеников и последователей двинулось из этого монастыря в различные, отдаленные от Москвы места на Севере вплоть до Белого моря. Вместе с ними или за ними следом шли крестьяне; они распахивали землю и строили села, которые монастыри позднее подчинили и присвоили себе. В процессе захвата земель монахи должны были столкнуться с сопротивлением местных жителей. Однако, поскольку монастыри не сразу завели себе вотчины, вначале самим монахам приходилось заниматься земледелием и ремеслом. По выражению одного писателя того времени, в монастырях все было „сиротинское" (то есть крестьянское), освещались кельи лучинами, писали монахи на бересте.

Участвуя в освоении и заселении диких краев, монастыри тех лет содействовали распространению русской культуры на северо-востоке. Один из учеников

Сергия, Стефан Пермский, стал насадителем грамоты среди зырян, Макарий Желтоводский — среди черемисов. Русское монашество не отступало от Византии в вопросах догматики. Но на Афоне монахи жили подаянием, работать считалось предосудительным, высшей добродетелью признавалась созерцательность. Греческие исихасты строго придерживались этих обычаев. В русских монастырях того времени, деятельно участвовавших в широком движении на северо-восток, труд считался непременным условием жизни каждого члена общины. Пришлые греки, вроде Феогноста и Фотия или их выученика Киприана, стремились к захвату светской власти. В отличие от них русские митрополиты, вроде Петра и Алексея, оказывали поддержку великим князьям и служили интересам государства. На этом поприще особенного признания заслужил Сергий Радонежский. „Крепкий душой, твердый верою, смиренный умом, ни ласканию повинуяся, ни прельщения бояся", — такими словами характеризует его летопись. Он отговорил рязанского князя от выступления против Москвы, поддержал намерение Дмитрия дать татарам бой и даже отправил ему на помощь Пересвета и Ослябю.

Восточное монашество высшим подвигом считало презренье к „мирскому". Наоборот, в русских условиях того времени Сергий участвует в мирской жизни, мирит князей и дает им практические советы: „Пойди противу их и с истиною и с правдою и покорением", — наставлял он Дмитрия, когда тот колебался, выступать ли против татар. Церковь издавна учила, что мир — это „юдоль печали", что он полон „соблазнов". На Руси побеждало более доверчивое отношение к людям и к природе. Недаром ученики Сергия селились в таких местах, где самая природа радовала взор. В средние века считалось, что человек после „грехопадения" и „изгнания из рая" потерял власть над зверями. Про Сергия рассказывали, что он приручил медведя и делился с ним скудной трапезой. При жизни Сергия искусство почти не имело доступа в монастыри: в нем видели ненужную роскошь. Келейная икона Сергия „Никола" (Загорский музей) не отличается мастерством исполнения, но лицо этого некрасивого скуластого старца подкупает выражением задушевности. Однако поскольку монастыри наряду с городами были в то время главными средоточиями просвещения, раннемосковское искусство оказалось тесно связанным с ними, в частности с Троице-Сергиевым монастырем. Впрочем, это не исключало того, что искусство приобрело широкое общенародное значение; и это значение его ясно проявлялось в наиболее напряженные моменты народной освободительной борьбы.

До конца XIV века русские люди редко решались открыто выступать против татар. Отдельные выступления носили характер стихийного возмущения и кончались жестокой расправой с восставшими. Московский князь Дмитрий Иванович, взяв на себя почин в деле собирания русских воинских сил, первым открыто двинулся на врага. Для битвы было выбрано наиболее благоприятное место, была применена тактика „запасных сил", которую успешно применяли татары. Куликовская битва была замечательным проявлением русского военного искусства, по выражению летописи — „ратного художества". Недаром позднейшей

шие историки сравнивали ее с Марафонским сражением, в котором греки победили превосходящие силы противника.

Куликовская битва стала поворотным моментом в освободительной борьбе. Повествуя о победе, современники не забывали, что при победе над татарами над станом русского воинства развевался стяг с изображением Спаса. Его грозные очи приобретали теперь новый смысл: Спас угрожающе взирал на врагов русского народа. Существует предание, что Дмитрий Донской брал с собой на поле боя икону Донской богоматери (Третьяковская галлерея), возникновение которой связано с деятельностью в Москве Феофана Грека.

В конце XIV века в Москве искусству стали придавать все большее значение. В Москву переманили из Новгорода Феофана Грека, и здесь его оценили не меньше, чем в Новгороде. Ему поручили расписать ряд кремлевских храмов; он работал в княжеском тереме Владимира Андреевича. Как сообщает летопись, здесь у него появились подражатели. Во время работы его окружала толпа почитателей.

Из достоверных московских работ Феофана до наших дней дошел только иконостас Благовещенского собора (1405), в котором ему принадлежит средняя часть чина — вседержитель, Мария, Иоанн, архангелы и некоторые другие фигуры. Яркая индивидуальность мастера, которая так ясно проглядывает в его новгородской стенописи, выступает и в этих иконах, хотя и в несколько более сдержанной форме.

Фигуры Феофана на иконостасе Благовещенского собора отличаются той величавой торжественностью, которой еще не было в старцах Спасо-Преображенского собора: все они — суровые, спокойные, сосредоточенные, глубокомысленные. Особенно хороша Мария в своем темносинем плаще, превосходно вылепленном широкими светлыми бликами, с живо протянутыми руками, полузакрытым светлым платом лицом и резким световым пятном на щеке. Иоанн Предтеча представлен в длинном плаще античного мудреца, Петр стоит в торжественной позе, полный сознания своего достоинства. Лица длиннобородого Василия Великого и худого аскетического Иоанна Златоуста охарактеризованы особенно остро.

Феофан, который ограничивал свою гамму красок в Новгороде, здесь, не отказываясь от светотени, выступает как замечательный колорист: в живописи его преобладает гармония насыщенных, глубоких тонов — золотистых, оливковых, синих. Из этих благородных, но мрачных тонов вырываются только яркий киноварный ореол вседержителя и несколько красных тканей, но эти более радостные тона не получают у Феофана преобладания.

Своими произведениями Феофан мог многому научить московских мастеров. Прежде всего в них обращает на себя внимание проницательная характеристика людей; в них есть небывалая передача объема, телесности фигур, которая порой носит почти скульптурный характер, мудрое искусство сочетать краски согласно потребности человеческого глаза в гармонии, подчинять их требованиям един-

ства. Все это было несомненным достижением на путях к реализму. Но этим не исключается, что Феофану, как мастеру византийского происхождения, многого не хватало для того, чтобы выразить в своем искусстве все то, в чем испытывали потребность на Руси. В чине Феофана каждая фигура превосходно очерчена и вылеплена, но, несмотря на то, что все они обращены к центру, каждая из них обособлена, особенно фигура Петра, который отодвинут к краю доски и почти не склоняет головы. Живопись Феофана отличается величавым благородством, но в ней все сурово, сдержанно и приглушено. Трудно поверить, что она создавалась в ближайшие годы после исторической победы Москвы. Словно Феофан замечал в жизни только ее противоречия и потому не в силах был выразить в искусстве радостный всенародный подъем после Куликовской битвы.

Сохранилось множество произведений, связанных с именем Феофана, созданных в его ближайшем окружении. В „Преображении“ (115) из Переславля сцена на Фаворской горе полна тревоги и беспокойства. Стремительностью движения фигур эта икона похожа на „Преображение“ на Васильевских вратах (стр. 151). Резкие, угловатые горки и закругленные контуры фигур напоминают волотовские фрески (21, 22). Переславская икона отличается сложностью драматического замысла и живописного строя. В ней наглядно выражено нарастание волнения, начиная с беседующего с пророками Христа и вплоть до упавших в испуге апостолов. Этому замыслу соответствует живописное исполнение иконы. Среди глухого тона оливково-охряных скал и темнокрасных с синими бликами одежд апостолов фигура Христа выделяется белизной одежды и блеском золота, положенного поверх ее голубых теней. Эта исключительно изысканная по своим цветовым эффектам икона отличается общей приглушенностью тона, сдержанностью красок. Вся она выражает не радостное возбуждение, а возбуждение тревожное.

Шедевром раннемосковской живописи является двусторонняя „Донская богоматерь“ (Третьяковская галлерея). Представленное на одной ее стороне „Успение“ очень близко к работам Феофана. В волотовском „Успении“ все близкие Марии склоняются над ее ложем, словно охваченные общим порывом. В „Донской богоматери“ господствует более напряженное траурное настроение, фигуры более обособлены. Фигура Марии в темновишневом плаще выделяется на белом ложе и кажется особенно маленькой по контрасту с словно вырастающей у нас на глазах фигурой Христа с младенцем на руках. „Успение“ в этом отношении напоминает „Троицу“ Феофана. Огромный темносиний ореол окружает фигуру Христа. На вершине ореола, как огненная вспышка, сверкает яркокрасный серафим. В иконе воспевается торжество силы и величия Христа. По контрасту с этим гигантом особенно жалкое, придавленное впечатление производят жестикулирующие и перешептывающиеся апостолы, с их печальными лицами. По своему настроению „Успение“ иконы Донской богоматери близко к предсмертной проповеди Киприана, в которой он высказал свое мрачное представление о жизни человека от его рождения и до смерти.

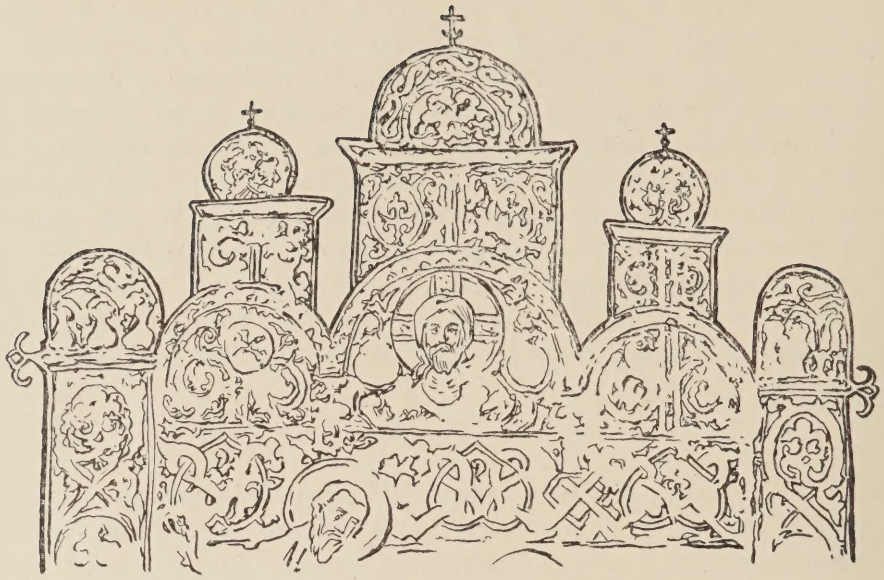
Изображение Марии на обороте настолько отличается от „Успения“, что его трудно признать произведением того же мастера, хотя черты феофановской

26. Орел Миниатюра евангелия Хитрово

манеры письма заметны и здесь. В ней дается новое истолкование темы „Владимирской богоматери". Там ласка младенца оставалась безответной, так как грустные глаза Марии были устремлены вдаль. Здесь Мария ласково взирает на младенца, тревога за его судьбу уступает место радости от сознания его близости. И соответственно этому тельце младенца устойчиво покоится на руках матери. Мастер с особенным изяществом передал преувеличенно стройную шею Марии, на которой, как цветок на стебле, слегка склонилась ее голова. Вишневый плащ и охряные с оливковыми тенями тона лиц отличаются сдержанностью. Лишь темносиний плат Марии, выглядывающий из-под плаща, светится как драгоценный самоцвет. Он радует глаз чистотой своего тона. Этими чертами „Донская богоматерь" предвосхищает дальнейшие достижения раннемосковской живописи.

В последней четверти XIV и в начале XV века в Москве оживляется строительство. Еще в 1367 году деревянные стены Московского Кремля были заменены белокаменными. Кремль занимал уже тогда бóльшую часть территории современного Кремля. Укрепление Москвы было вызвано планами Дмитрия Донского. Москва была окружена монастырями на ближних подступах к городу. Андроников монастырь, Новоспасский, Симонов, Данилов, Донской и Новодевичий были не случайно расположены полукольцом с южной стороны, откуда обычно подступали татарские полчища (стр. 265). Кремль был украшен Набережным теремом, из которого, по рассказам современников, жена Дмитрия Донского в 1380 году наблюдала за движением войск, выступавших навстречу татарам. Но эти древнейшие сооружения не дошли до нас. Не сохранился и собор города Коломны, сооруженный в память Куликовской битвы.

Еще в середине XIV века учеником Сергия Андроником неподалеку от Москвы на высоком берегу Яузы был основан монастырь. На этом месте русские люди прощались со своими родными, отправляясь в Золотую орду; через Андроников монастырь, как через триумфальные ворота, в Москву вступили войска Дмитрия после победы на Куликовом поле. Выстроенный в начале XV века белокаменный собор по своему плану не отличался от обычного типа одноглавого храма. Главное его своеобразие заключалось в покрытии, сильно переделанном впоследствии и известном нам лишь по современным реконструкциям. Московские строители поставили своей задачей связать высоко поставленную главу с массивом самого здания. Как и в некоторых более ранних русских зданиях, вроде собора Евфросиньева монастыря и Пятницкой церкви в Чернигове, связь эта была достигнута при помощи ступенчатого покрытия. Но в московском соборе не ограничились расположением арок у основания главы, на ее постаменте. Благодаря понижению боковых частей все здание потеряло кубический характер и приобрело силуэт ступенчатой пирамиды. Этим в нем был выявлен нарастающий ритм и вместе с тем оно утратило свою обособленность от окружавших его жилых построек; церковная постройка включена была в архитектуру города. Высоко поставленная глава, венчавшая все здание,



Фронтиспис. Федоровское евангелие. Деталь

с килевидной формы кокошниками у ее основания, служила кульминационной точкой и сообщала особую одухотворенность всему архитектурному образу. Судя по реконструкции собора Андроникова монастыря, новая задача была решена в нем довольно смело, но неуклюже и неумело; весь он выглядел как тяжеловесное нагромождение объемов. Но все же задача оживления здания путем преодоления кубичности и внесения движения в покрытие стала отныне ведущей в каменной архитектуре ранней Москвы. Она не потеряла своего значения на протяжении нескольких столетий.

При немногочисленности достоверных памятников архитектуры XIV века и ненадежности большинства реконструкций большую историческую ценность приобретают архитектурные мотивы в русской живописи того времени. Уже в XIV веке в них происходит заметный перелом. В Федоровском евангелии (стр. 178) завершающие здание шлемовидные купола на широких барабанах еще очень спокойны, подчинение меньших из них большему вносит в архитектуру идею иерархии в духе киевской Софии (стр. 45). В Смоленской псалтыри 1395 года (стр. 179) здание завершается главками луковичной формы на тонких шейках; силуэт храма приобретает легкость, стремительность, жизнерадостность. Здесь уже намечается тот архитектурный образ, который сохранится на Руси вплоть до XVII века.

Представление о московском княжеском строительстве начала XV века дает Звенигородский собор „на городке“ (117). Он был построен Юрием Звенигородским в подражание владимиро-суздальским храмам, вроде Дмитриевского или Нерлинского (8). Об этом говорят его план, его конструкция, деление

Фронтиспис. Смоленская псалтырь. Деталь

стены на три части тонкими лопатками, перспективные порталы из белого камня и, наконец, каменная резьба, которой украшены наружные стены здания.

Впрочем, это сходство не исключает и существенных расхождений. Раннемосковское искусство не было прямым продолжением владимиро-суздальского. В Звенигородском храме нет мощи и величия, как во владимиро-суздальских храмах. Колонки Звенигородского собора очень тонкие, мало выступают из стены, они служат всего лишь расчленением стен и апсид. Арочный поясок с колонками заменен тройным плоским пояском, который также мало выступает из стены. Поясок этот поднят более высоко, чем во владимирских храмах, и это придает бóльшую стройность всему зданию. Наконец, вместо полуциркульных арок владимирских храмов здесь получили преобладание килевидные арки. Они завершают порталы и стройные окна; нужно полагать, что и закомары были завершены килевидными арками и над ними по углам был расположен второй ряд кокошников; ряд килевидных кокошников окружал основание барабана. Килевидные арки придают всему зданию устремленность ввысь, вносят скользящее движение в ритм его форм. Поверх традиционного кубического объема, как нечто вторичное, легло это движение архитектурных линий. В этом сказалось не только непосредственное влияние деревянной архитектуры на каменную, но и попытка приблизить тип городского княжеского собора к типу монастырского храма, вроде собора Андроникова монастыря.

Все эти частные расхождения в их совокупности меняют образ храма. Во Владимире в каждом каменном, богато убранном резьбой здании было много

Собор Саввина-Сторожевского монастыря. Реконструкция

роскоши. Нарядности и узорочья, которыми так восторгались владимирские летописцы в зданиях XII века, не найти в Звенигородском соборе. И это не только потому, что по материальным условиям они стали теперь недоступными. В архитектуре ранней Москвы выступили новые качества: скромность и изящество, чистота и ясность форм — черты, которые составляют своеобразие искусства Рублева, которые отчасти сказались в „Повести о Мамаевом побоище" в отличие от „Слова о полку Игореве" с его пышной образностью. Звенигородский собор поставлен на высоком месте, с него открывается вид на далекие просторы. Он хорошо связан с одним из самых поэтических уголков под Москвой.

Позднее Звенигородского собора были построены два монастырских храма: соборы Саввина-Сторожевского монастыря в Звенигороде (118, стр. 180) и Троицкий собор Троице-Сергиевой лавры (1422—1423). Их назначением было служить усыпальницами основателей этих монастырей — Саввы и Сергия. В них вовсе исчезают хоры, и внутреннее пространство становится свободным. В храмах этих заметно стремление более последовательно, чем в Андрониковом соборе, связать ступенчатые своды внутри с расположенными в три ряда кокошниками. Из-за тяжелой конструкции покрытий пришлось укреплять столбы и делать стены слегка расширяющимися книзу. Храм Троице-Сергиевой лавры приобрел от этого пирамидальный характер. Все стало более тяжеловесным и даже неуклюжим; значительно бóльшую роль стал играть массив стен. В отличие от Звенигородского собора резной орнамент проходит в соборе Саввина-Сторожевского монастыря поверх плоских лопаток; таким образом в здании еще более ослабляются его конструктивные части и сильнее подчеркивается массив. Оба храма более приземисты, чем Звенигородский собор. Впрочем, строители и здесь ставили своей задачей ослабить массивность целого устремленностью кверху трехъярусных кокошников кровли с увенчивающей их главкой.

Особенно значительные изменения произошли внутри храма. Многие особенности наружного вида зданий объясняются теми новыми задачами, которые решались при создании его внутреннего пространства. Вплоть до XIV века все четыре столба храма, на которые опирается купол, были открыты, и потому его центричность была ясна с первого взгляда. В раннемосковских храмах окна барабана продолжают еще быть главным источником света, но купол уже не занимает центрального положения. Восточные столбы отделяются от подкупольного пространства алтарной преградой. Это привело к перемещению архитектурного центра. В связи с этим изменилось направление внимания зрителя. В новгородских хра-

мах XIV века все четыре стены привлекают его в равной степени. В раннемосковских храмах преобладающее значение приобрела восточная стена, точнее — стена, которая отделяет алтарь от храма. В Саввином-Сторожевском соборе эта алтарная стена была украшена живописью. Позднее перед столбами стали ставить иконы, живопись алтарной преграды оказалась замененной иконостасом. Появление иконостаса в раннемосковских храмах было одним из главных новшеств того времени.

До конца XIV века иконы располагались на стенах и столбах храмов довольно случайно. С созданием иконостаса основные иконы, украшающие храмы, стали ставиться в строго установленном порядке. Иконостас делится на несколько ярусов горизонтальными досками — „тяблами", на которых и стоят иконы. Средний, наиболее крупный ярус иконостаса занимает деисус, или чин; в центре его находится икона с изображением восседающего на троне Христа-вседержителя, справа от него икона Марии, слева Иоанна Предтечи, по бокам от них два архангела, затем апостолы Петр и Павел, отцы церкви Иоанн Златоуст и Василий Великий, мученики Георгий и Дмитрий. Более мелкий ярус иконостаса состоит из „праздников", то есть икон, изображающих евангельские события, начиная с благовещения и кончая успением Марии. В верхнем ярусе погрудные иконы изображают богоматерь и пророков со свитками в руках. Что касается самого нижнего яруса иконостаса, то в центре его всегда находятся царские врата с изображением благовещения и евангелистов, и справа от них — „местная икона" святого или праздника, которому посвящен данный храм. Иконостас сложился на Руси на рубеже XIV и XV веков и с той поры стал принадлежностью каждого русского храма (стр. 209).

Развитого иконостаса не существовало ни в Византии, ни в других странах. Византийские храмы, как и древнейшие русские, над низкой алтарной преградой могли иметь лишь небольшую икону деисуса с погрудными изображениями Христа, Марии, Иоанна или архангелов. Такие иконы XII века сохранились в Успенском соборе Кремля (ныне в Третьяковской галлерее). Эти иконы могли послужить ядром, из которого выросла сложная и обширная композиция иконостаса. В русском искусстве уже в XII—XIII веках делались попытки располагать множество фигур по сторонам от одной, главной. Это нашло себе место и в росписи Нередицы, где к богоматери направляется целая процессия, среди нее русские святые Борис и Глеб. В рельефах Дмитриевского собора и люди и звери расположены рядами по бокам от псалмопевца Давида. Наконец, в тканой пелене Марии Тверской 1389 года создается настоящее подобие деисусной композиции, но в центре ее вместо Христа вседержителя представлен Спас нерукотворный, к нему обращены Мария, Предтеча и отцы церкви. В те же годы ученик Сергия Афанасий Высоцкий заказывает в Константинополе для своего монастыря в Серпухове погрудный чин (Третьяковская галлерея).

Первым вполне развитым иконостасом является тот, который в 1405 году был создан Феофаном вместе с Прохором с Городца и Андреем Рублевым для

Благовещенского собора в Москве. Вряд ли можно приписывать Феофану создание этого нового типа. Судя по характеру композиций самого Феофана в приделе Спасо-Преображенского собора, он не был способен на это. Есть основание утверждать, что появление иконостаса было подготовлено всем предшествующим развитием русской живописи, что он был порождением эпического творчества народа в годы подъема его национально-освободительной борьбы. Три выдающихся мастера лишь нашли совершенную форму выражения художественным исканиям своих предшественников.

Иконостас служил принадлежностью церковного убранства древнерусского храма. Как и в других проявлениях средневекового творчества, сквозь его религиозную форму проглядывает жизненное содержание, отражаются взгляды людей того времени. На Куликовом поле русские люди могли убедиться в том, что условием победы является прекращение удельных междоусобий и объединение сил вокруг великого князя. Недаром „Задонщина" открывается картиной, рисующей Дмитрия Донского на пиру у Микулы Васильевича, где он держит речь к братьям и призывает их двинуться общими силами на врага. Вряд ли случайно, что именно в Москве, которая взяла на себя почин в деле единения народных сил, был создан иконостас и что Новгород при всех своих художественных достижениях не смог создать что-либо подобное иконостасной композиции.

Не следует, конечно, думать, что в иконостасе непосредственно отражены были образы русской действительности. Мастера того времени пользовались иносказательным языком, но в традиционных иконографических образах они выражали свое понимание современной жизни. В росписях храмов XI—XII веков господствовала иерархическая ступенчатость. В иконостас также вошло много представлений, типичных для феодальной иерархии. Новой была более последовательно проводимая связь частей с целым: все фигуры обращены лицами к сидящему на троне Христу, все поставлены на одном уровне с ним, все испрашивают милости для людей. В каждый ярус иконостаса включено множество фигур, но каждая из них воспринимается всегда в связи с его средоточием. Таким средоточием чина был вседержитель, в пророческом ярусе им являлась Мария.

Иконостас не был порождением отвлеченной богословской мысли, как некоторые иконописные композиции XVI века. Он в большей степени был порождением народного творчества, отвечал потребности видеть наглядно выраженными в живописной форме те идеи, которые волновали людей в то время. Достаточно сравнить иконостас, как целое, с древнеславянской композицией „праматери" с обращенными к ней фигурами (стр. 31), чтобы убедиться в том, до какой степени расширилась и обогатилась эта тема в XIV веке. И хотя в иконостасе давала о себе знать богословская идея предстояния, заступничества, феодальная идея зависимости слуги от государя, все же фигуры его были выстроены в ряд как равновеликие. Новым для того времени было то, что благодаря равенству фигур возникало классическое „равноголовие", и это решительно отличает иконостас от киевских мозаик и раннесредневековых порталов на Западе, в которых огромная фигура божества господствовала над маленькими фигурами смертных, подавляла их (ср. I, 187). Новым в иконостасе было

и то, что типичная для XI—XII веков суровая идея господства и иерархического подчинения смягчена была тем, что все фигуры иконостаса были объединены душевным порывом, и это ясно выражалось в их жестах, в поворотах голов, во взглядах (28).

Средневековый алтарный образ, и даже Гентский ван Эйков, требует того, чтобы зритель близко подошел к нему и рассмотрел его частности, иначе многое в нем пропадает. Иконостас может быть воспринят многолюдной толпой на большом расстоянии. Правда, при таком восприятии теряются некоторые частности, но зато выступают на первый план главные соотношения между иконами, внутренние связи между ними, то хоровое начало, которое составляет характерную черту народного творчества.

Иконостас полно выразил существенные особенности древнерусской живописи. „Иконостасность" стала характерной чертой всей древнерусской художественной культуры. Мастера древней Руси часто писали композиции, вроде „О тебе радуется", „Шестоднев", „Суббота всех святых", которые представляют собой иконостасы в миниатюре. Принципы иконостасной композиции дают о себе знать и во многих других видах искусства. „Житие Стефана Пермского", написанное в начале XV века Епифанием Премудрым, завершается славословием умершему — „Плачем пермских людей", своеобразным подобием иконостаса, в котором к нему обращаются все люди земли пермской.

В развитии иконописи иконостас сыграл огромную роль. Прежде всего он заставлял расценивать каждое свое звено в зависимости от целого и этим содействовал укреплению композиционного строя живописи. Поставленные в иконостасе отдельные иконы должны были восприниматься с большого расстояния, и это в свою очередь заставляло искать обобщенности силуэтов. Силуэтность стала существенной особенностью русской иконописи XV века. Фигуры чина можно легко узнать издали по их характерным признакам: Иоанна Златоуста и Василия — по их крещатым ризам, Иоанна Предтечу — по выглядывающим из-под власяницы худым ногам.

В те самые годы, когда в Благовещенском соборе был создан первый русский иконостас, московская школа живописи достигает той зрелости, которая позволяет говорить о выработке живописного стиля, глубоко отличного от стиля Феофана и новгородских мастеров.

Иконы праздничного яруса в Благовещенском соборе, несомненно, выполняли русские мастера; летопись называет Прохора с Городца и Андрея Рублева. В этих праздниках напряженный драматизм феофановских работ уступает место гармонической ясности. В „Воскрешении Лазаря" упавшая на колени Мария в красном плаще взирает на Христа с такой страстностью, какой ранее не было в изображениях на эту тему. В „Преображении" (116), как и в переславской иконе (115), — тот же испуг в упавших апостолах, то же торжественное предстояние пророков по бокам от Христа. Но над драматическим напряжением, над выражением испуга апостолов торжествует общее радостное,

праздничное настроение, в котором как бы растворяются мысли и чувства отдельных людей. Если в переславской иконе сложные взаимодействия фигур раскрываются в постепенном развитии, то в иконе Благовещенского собора эти взаимодействия отступают на второй план; главное — это ликование, торжество, сверкающая праздничность. Новое содержание выражено новыми живописными средствами. Фигура Христа в белоснежных одеждах не противостоит круглому ореолу, как в переславской иконе, она вписана в круг, и контуры фигур склоненных пророков сливаются с верхним его краем. Фигуры апостолов отделены от верхних фигур большим интервалом с редкими силуэтами деревьев. В противоположность мягкой светотени переславской иконы в благовещенской все строится на превосходно найденных четких силуэтах. Черты, которые так бросаются в глаза в этой иконе при сравнении ее с переславской, станут в дальнейшем определяющими для всей древнерусской живописи.

Видимо, одним из русских мастеров, работавших при дворе московского великого князя, была создана в конце XIV века замечательная икона — архангела Михаила с житием (Москва, Архангельский собор). Русские князья-воины искони почитали архангела своим хранителем и заступником. Недаром его истории посвящены врата суздальского собора. После победы на Куликовом поле образ покровителя князей приобрел особое значение. В посвященной ему иконе предстояло обрисовать идеального воина, каким представляли его себе участники победы. В отличие от более ранней иконы архангела Михаила с Иисусом Навином, где архангел обращен лицом к зрителю, здесь он представлен в энергичном, свободном повороте; он вынул из ножен свой меч и решительно поднимает его; за ним развевается красный плащ; его брови нахмурены; он гневно взирает перед собой, словно вызывает на бой противника. Ни в одной другой русской иконе не выражено столько воинской доблести, как в иконе архангела Михаила Архангельского собора.

Жизнь героя рассказана в житийных клеймах: это сцены битв, казней врагов, кары виновных; во всех них энергия архангела передана с исключительной наглядностью. В „Изведении Петра из темницы“ он за руку извлекает бессильное тело апостола и тянет его за собой. В „Явлении Иисусу Навину“ он высится перед упавшим воином, огромный и могучий, как настоящий богатырь.

В отличие от более ранней фрески в Софийском соборе в Киеве — „Борьба Иакова с ангелом“ (72), в клейме кремлевской иконы показано единоборство равных по силе существ (25). Ангел всей тяжестью корпуса давит на Иакова, тот оказывает ему сопротивление и вместе с тем поднимает противника над землей. Здесь нет и намека на вмешательство небесных сил, на готовность человека подчиниться им. Человек смело восстает против них, напрягая при этом всю свою волю. Крылья ангела не раскрыты так угрожающе, как во фреске XI века, но всего лишь составляют продолжение очертаний его могучей спины; ради симметрии за фигурой Иакова развевается его темно-зеленый плащ. Иаков весь изогнулся, как пружина, и делает огромный шаг. Михаил повис над ним, не касаясь земли ногами; закругленные контуры его тела сливаются с очертаниями фигуры Иакова; наклону его корпуса вторит

27. Андрей Рублев. Троица

изящная горка. В целом нужно признать, что подобное упоение борьбой трудно найти в каком-либо другом древнерусском произведении. Даже составителям воинских повестей не удавалось избавиться от средневекового взгляда, согласно которому условием победы является не столько храбрость воинов, сколько небесная помощь.

В начале XV века среди московских иконописцев выступил мастер, которого уже современники высоко чтили за то, что все созданное им отмечено печатью особенного вдохновения, — Андрей Рублев (ок. 1350/1360—1430 г.).

Нам ничего не известно ни об его происхождении, ни о ранних годах его жизни. Мы можем лишь в общих чертах представить себе, какие жизненные впечатления определили формирование его дарования. Он слышал об исторической победе русских над татарами, видел ее плоды: всеобщий подъем, пробуждение надежд. Но он не мог не знать и того, что победа давалась нелегко, требовала сплоченности, жертв, самоотверженности. Сам он был простым чернецом, возможно воспитанником Троицкого монастыря, где все дышало памятью о мудром старце Сергии. В окружающей жизни было много тяжелого и даже мрачного. Была вражда князей, было жестокое притеснение простых людей князьями и боярами, была вечная боязнь нашествий, разорений, казней, пыток, пожаров и мора. Но это тяжелое, мрачное, жестокое не находило себе доступа в искусство Рублева. Правда, его искусство нельзя назвать безмятежным. При всей его светлости и приветливости в нем есть нечто трогательно грустное и хрупкое, как выражение средневековой идеи, согласно которой человек создан не для земных радостей, а для того чтобы принести себя в жертву. „Радость святой печали“, — эти слова древнего автора выражают одну из сторон искусства Рублева. В произведениях Рублева царят та тишина и то спокойствие, которые наступают вслед за жаркой битвой, та тишина, которая составляет очарование среднерусской природы с ее просторами лугов, стройными березами и ясными летними закатами.

Как живописец Рублев сложился в Москве и начал свою деятельность при дворе великого князя. Судя по первому упоминанию о нем в летописи в связи с иконостасом Благовещенского собора, он был близок к мастерской Феофана Грека. Замечательный мастер должен был произвести на Рублева сильное впечатление своим проникновенным пониманием человека, сильными характеристиками, смелостью живописного языка.

Но увлечение Рублева Феофаном не переходило в подражание и в зависимость. Его не покидало стремление противопоставить образам, на которых лежал отпечаток личности византийского мастера, свое мировоззрение русского художника. В русском искусстве более раннего времени не было столь последовательного проявления двух различных художественных направлений, как в работах Феофана и Рублева. У первого преобладала в лицах величавость, мрачность, суровость, высокомерие, у второго — нежность, гармоническое спокойствие и душевная отзывчивость.

Предшественниками Рублева были те безымянные русские мастера, которые еще в XIV веке создали много превосходных произведений. Возможно, что его учителем был Прохор с Городца или Даниил Черный. Не исключена возможность, что он побывал в Новгороде и знал его художественные сокровища. Несомненно, что во время работ во Владимире он познакомился с его древнейшими фресками и иконами. Рублев знал и такие шедевры искусства, как „Владимирскую богоматерь" (I, 12), и наряду с ней те древние памятники киевской и владимирской иконописи, которые были сосредоточены в Московском Кремле. В русских иконах начала XIV века, вроде „Бориса и Глеба" (16), уже заметны черты того стиля, который достигает своей зрелости в работах Рублева.

Говоря о формировании искусства Рублева, необходимо отметить не одни лишь художественные впечатления молодого мастера. Современники называли Феофана философом, мудрецом; Рублев в равной степени может быть назван художником-мыслителем. В монастырях хранились в то время большие книжные богатства. Известно, что ученик Сергия Радонежского Кирилл захватил с собой на дальний Север и бережно хранил там среди других книг перевод греческой физики Галена. Что касается Рублева, то в формировании его мировоззрения сыграли большую роль позднегреческие писатели. В сочинениях Дионисия Ареопагита он мог найти обоснование того художественного иносказания, которым он постоянно пользовался. „Видения бога сообразны тем, кому он являлся", — писал тот в оправдание человекоподобия образов церковного искусства. Он отмечал при этом символический смысл многих образов: „зрение — как воплощение созерцания, юный возраст — как цветение жизненной силы, ноги — быстрота движения, рука и локоть — сила действия, крыло — быстрое парение вверх". „Проницательный ум, — замечал Дионисий, — не усумнится в том, что видимое употреблено, собственно, для означения невидимого". В предпочтении иносказания и в стремлении выдвигать на первый план в человеке духовное у Рублева сказался типичный образ мыслей средневековых людей, не решавшихся прямо смотреть на реальный мир и воспевать его в искусстве.

Но самое примечательное у Рублева было то, что, даже оставаясь в рамках средневекового мировоззрения, он, как современник подъема русской культуры, сумел преодолеть в своем творчестве мрачный монашеский аскетизм, бесплотность неоплатоников и косность церковной догматики. Рублев шел к признанию земного мира, человеческой красоты и благородства. Сам он ни в чем не нарушал церковных догматов, все искусство его не выходило из-под власти церкви. Но про него с удивлением рассказывали, что в праздничные дни, „когда живописательству не прилежаху", он садился на седалище, „неуклонно зряще" на „всечестные иконы". Иконы, которые в то время были прежде всего предметом суеверного поклонения, ценились Рублевым в качестве художественных произведений, и это было отмечено современниками.

В Москве в конце XIV и в начале XV века создавались рукописи, богато украшенные миниатюрами и заставками. Вместо инициалов с запутанными среди плетенки фантастическими зверями (стр. 133) здесь можно видеть очень живо переданные фигуры зверей и птиц, дельфинов, рыб и змей, составляющих

очертания отдельных букв. Даже сказочные крылатые драконы выглядят правдоподобно. Особенно изящна фигурка голубой цапли, наступившей на змею и пристально в нее всматривающейся. Благодаря плавному ритму контура силуэт птицы сливается с очертаниями змеи (стр. 187).

Инициал. Евангелие Хитрово

Среди миниатюр евангелия Хитрово особенно выделяется символ Матфея — фигура ангела с книгой в руках (119). Своим общим силуэтом ангел Хитрово напоминает выполненного за 20—30 лет до того ангела из церкви Федора Стратилата в Новгороде (23). Но в миниатюре все стало мягче, нежнее, тоньше, более певучим. В этой фигуре есть обаятельность юности, грация женственности. Такой земной, человеческой красоты русское искусство не знало до тех пор. Ангелу иконы Архангельского собора (25) еще не хватает гибкости, мягкости, в нем есть еще некоторая скованность. Ангел Хитрово стремительно идет, ступая по краю обрамления, широкое крыло за его плечом облегчает походку, и потому фигура его как бы парит. В руках он держит книгу, но эта ноша не обременяет его. Он не стоит на месте, но поскольку крылу его соответствует выступающий вперед кончик плаща, это придает всей фигуре равновесие. Фигура ангела вписана в круглое обрамление так, как это умели делать только античные мастера вазописи. Плавные контуры складок одежды воспринимаются как отголоски этого кругового обрамления. Фигура превосходно включена в него, и это сообщает ей легкость; золотой фон усиливает в ней черты силуэтности и придает ей характер символа. Краски — нежные, чистые, воздушные; сиреневый плащ гармонирует с нежноголубым хитоном, с его светлыми бликами, и только киноварь обреза книги вносит в эту гамму нечто звонкое. Миниатюра евангелия Хитрово овеяна тонкой поэзией. Вполне вероятно, что создал ее сам Рублев.

В другой миниатюре этого евангелия предстояло изобразить символ Иоанна — орла (26). Однако у изображенной птицы орлиный разве только изогнутый клюв. В остальном она больше похожа на кроткого сизого голубя. У птицы этой чуть приподняты крылья, в когтях она держит книгу, вся она так вписана в круглое обрамление, что кажется как бы парящей. Нужно сравнить это изображение птицы с теми, которые украшают Дмитриевский собор (10), чтобы оценить, насколько более одухотворенными стали у Рублева образы природы, „твари“, по выражению древнерусских людей. Символ Иоанна похож на вещую, говорящую птицу. В рукопись церковного назначения вошел сказочный образ, вроде того Дива, который тревожно кличет в „Слове о полку Игореве“.

В начале XV века Рублев некоторое время работал в Звенигороде под Москвой. Звенигород был в то время тесно связан со средой, в которой вырос Андрей Рублев. Звенигородский князь Юрий, сын Дмитрия Донского, был „духовным сыном" Сергия Радонежского. Впоследствии стараниями Юрия был восстановлен Троицкий монастырь после его разорения татарами. Основатель Звенигородского монастыря Савва был учеником Сергия.

Алтарная преграда Саввина-Сторожевского монастыря украшена фресками, изображающими длиннобородых седых старцев с протянутыми перед грудью руками. Напряженная выразительность и душевное смятение феофановских старцев сменяются в них сдержанностью и успокоенностью. Написаны эти фрески несколько сухо, во всяком случае не так широко и размашисто, как фрески Феофана.

В выполнении фресок Успенского собора „на городке" можно предполагать участие самого Рублева. На алтарных столбах представлены в медальонах Флор и Лавр, которые почитались в качестве покровителей воинов и коней. Типу феофановского святого противостоят здесь образы юношеской грации, которые предвосхищают ангелов „Троицы". Юный Лавр выделяется особенной грацией и стройностью, и это отличает его от более твердых и волевых Бориса и Глеба на иконе Русского музея, равно как и от полных волнения и тревоги людей Феофана. В построении полуфигуры заметна типичная для русской живописи начала XV века ясность силуэта: пирамидальность корпуса повторяется в пирамидальности головы с широко расходящимися прядями волос; обе пирамиды вписаны в круг медальона. Радостный характер придают этой фигуре чистые, нежнобирюзовые, голубые и розовые краски, образующие звонкое созвучие.

Внизу на алтарных столбах представлены древние легенды. На одном — как старец Варлаам поучает юного царевича Иоасафа; быть может, в этом заключается намек на отношение Юрия Звенигородского к старцу Сергию. На другом столбе представлено, как монаху является ангел и поучает его строгому монашескому уставу, — намек на тот строгий распорядок, который ввел в своем монастыре Сергий. В обоих случаях представлены по две стоящих и погруженных в собеседование фигуры. Старец Пахомий в короткой одежде, скрестив на груди руки, склоняет голову перед ангелом. Ангел повелительно поднимает руку, но, склоняясь перед старцем, не подавляет его своим величием. Несмотря на плохую сохранность фресок, в них заметна мягкая закругленность форм. Контуры обеих фигур как бы описаны дугой. Поучение представлено как дружеская, проникновенная беседа двух людей. Этим вносятся в церковное искусство те нотки человечности, которые составляют привлекательную черту всего того, что создавалось в ближайшем окружении Рублева.

Позднее для собора Саввина-Сторожевского монастыря самим Рублевым был выполнен погрудный чин. В его состав входило, вероятно, семь икон. Сохранилась только средняя часть — иконы Спаса, архангела Михаила и Павла (Третьяковская галлерея). Возможно, что Рублев знал чин, незадолго до того привезенный из Царьграда в серпуховской Высоцкий монастырь. Но в своем произведении

28. Дмитрий Солунский
Икона собора Троице-Сергиевой лавры

Рублев дал оригинальное, чисто русское решение той же темы. В фигурах византийского чина есть скованность и напряженность, краски мрачно-приглушенные, коричневые, малиновые, темносиние. Фигуры держатся обособленно, очертания их подчеркнуто угловаты. Рублев сообщает своим фигурам больше теплоты и сердечности. В лице его Спаса царит выражение мягкости, его открытый взгляд полон такой человечности, какой не знала русская живопись предшествующих столетий. Русый светлолицый Павел и такой же русый архангел Михаил нежно склоняют головы; в них исчезает все суровое и напряженное. Контуры их фигур плавны, чередование красочных пятен ритмично. Соответственно этому глухие, контрастно положенные краски уступают место мягким полутонам и нежным переходам. В Звенигородском чине преобладают светлые золотистые, розоватые, сиреневые и голубые краски.

В 1408 году повелением великого князя Андрею Рублеву вместе с его старшим другом Даниилом Черным поручается роспись старого Успенского собора во Владимире. Это было почетное, ответственное поручение: собор считался первым на Руси великокняжеским собором. Из росписей Рублева и его друга сохранилась в западной части собора сцена „Страшного суда". Некоторые фрески Успенского собора, как, например, изображение Авраама, выделяются своим сходством с работами XIV века. Может быть, их выполнял Даниил Черный. Фрагмент фрески в алтаре „Ангел и младенец Иоанн" похож на миниатюру евангелия Хитрово. Но в целом роспись отличается единством замысла и живописного мастерства.

Рублев, конечно, видел „Страшный суд" на стенах Дмитриевского собора, выполненный за два века до него. Великому мастеру XV века предстояло дать свое решение этой традиционной темы. Идее грозного возмездия, сознанию человеком своего ничтожества перед божеством он противополагает светлую надежду людей на милость, радостный порыв к блаженству, пленительность живого человеческого чувства, земную, телесную красоту.

По бокам от входа на столбах арок представлены ангелы, трубящие в трубы и призывающие восставших на суд. В этих изящных, как бы слегка парящих фигурах нет ничего угрожающего, они полны бодрости, почти улыбаются, и потому трудно догадаться, ради чего они трубным звуком тревожат покой умерших. На своде в круглом ореоле представлен Христос вседержитель; по бокам от него у основания свода расположены сидящие апостолы, над ними склоняют головы ангелы (стр. 191). Мучения грешников почти не отражены в этой росписи. Главное внимание сосредоточено на фигурах людей, шествующих в рай и ожидающих небесного блаженства. Человек еще мыслится в зависимости от божества. Но время общенародного подъема и роста самосознания косвенно отразилось и в искусстве. В людях пробудилась вера в светлое будущее, ощущение красоты в земной жизни, — все это мягким светом озаряет лучшие образы Рублева.

В ангеле „Златые власа" (15), в его полном, румяном лице много человеческого, но его грустные глаза выражают тоску о чем-то неземном. В лице ангела Рублева (фронтиспис) поражает прежде всего женственность, хруп-

кость его черт. У него тонкий прямой нос, маленький рот, округлый подбородок, небольшие задумчивые глаза, пышные кудри обрамляют высокий лоб. „Возгнушайся красоты внешней,— учили отцы церкви,— удерживай размышлением о смерти глаза свои, которые ежечасно желают смотреть на телесную красоту и великолепие". Рублев нашел в себе силы преодолеть средневековый аскетизм. В лицах его погруженных в раздумье ангелов сквозит такое богатство духовной жизни, какого до Рублева еще не знало искусство древней Руси. В своих полных задушевности и юношеской прелести образах древнерусский мастер опоэтизировал одухотворенность и красоту человека.

В склоненных перед престолом Марии и Иоанне, в упавших на колени Адаме и Еве, испрашивающих милости для людей, есть трогательное доверие и самоотверженность (стр. 191). Медленно и торжественно, чуть подняв головы, шествуют праведные жены по направлению к судие. Среди них есть чисто русские женские лица, отмеченные чертами спокойствия, нравственной силы и твердости характера. Группу праведников возглавляет Павел с протянутым свитком, за ним порывисто следуют отцы церкви, князья, монахи. В их лицах нет и следа того исступления, которое в XII веке сообщил своим лицам новгородский мастер (94). Петр в Дмитриевском соборе (89) бросает на своих спутников суровый взгляд, полный укоризны. Петр у Рублева — это совсем другой человек (120). В нем сказался иной строй мыслей и чувств. Лицо его дышит доверием к людям, верой в способность человека творить добро. В образе Петра Рублеву удалось отразить ту решимость и тот духовный подъем, которые захватили русских людей в эпоху общенародной борьбы за независимость. Брови Петра не привыкли хмуриться, в его губах не чувствуется напряжения. Особенно хороши его глаза — широко раскрытые, прозрачные, чистые. В отличие от лиц Феофана, лицо Петра у Рублева более четко очерчено, тщательно выписаны его кудри. Вся голова Петра обрисована полукругом, словно проведенным при помощи циркуля, — в этом сказалась характерная черта живописного стиля Рублева.

В тех редких случаях, когда Рублеву предстояло показать свое отношение к природе, он обнаруживает и наблюдательность и никогда не покидающее его понимание гармонии. В отличие от остро характерных, но чудовищных апокалиптических зверей Смоленской псалтыри (стр. 165) в зверях Рублева нет ничего устрашающего, дикого (стр. 193). Косолапый, добродушный медведь заставляет вспомнить рассказ о дружбе Сергия с медведем. Фигуры зверей великолепно вписаны Рублевым в круглый медальон. Ни в одной стране Европы того времени, и даже в Италии, не чувствовали так проникновенно принципов эллинской композиции, как их почувствовал и воплотил в своих произведениях Рублев.

Фрески Успенского собора принадлежат к совершеннейшим произведениям стенописи. В них много свободного, гибкого движения, фигуры тесно связаны друг с другом и составляют цельные группы. Рублев искал обобщающие, правильные контуры, эти контуры он приводил в согласие с очертаниями архитектуры, с плавно изгибающимися арками, с возносящимися кверху столбами. Росписи Волотовского и Федоровского храмов распадаются на самостоятельные сцены,

Андрей Рублев. Страшный суд. Успенский собор во Владимире

каждая фреска вписана в свободный отрезок стены (стр. 147). В Успенском соборе Рублев объединяет несколько фигур на соседних стенах и составляет из них нечто целое. Поклонение и моление Адама и Евы приобретают более широкий смысл и бóльшую наглядность, так как Рублев расположил рядом с ними апостолов и ангелов, и самая архитектура служит аккомпанементом к основному действию (стр. 191). Вместе с тем Рублев избегает и геометризации, свойственной новгородским фрескам XIV века (22). В фигурах Рублева больше легкости, гибкости, мягкости и свободы.

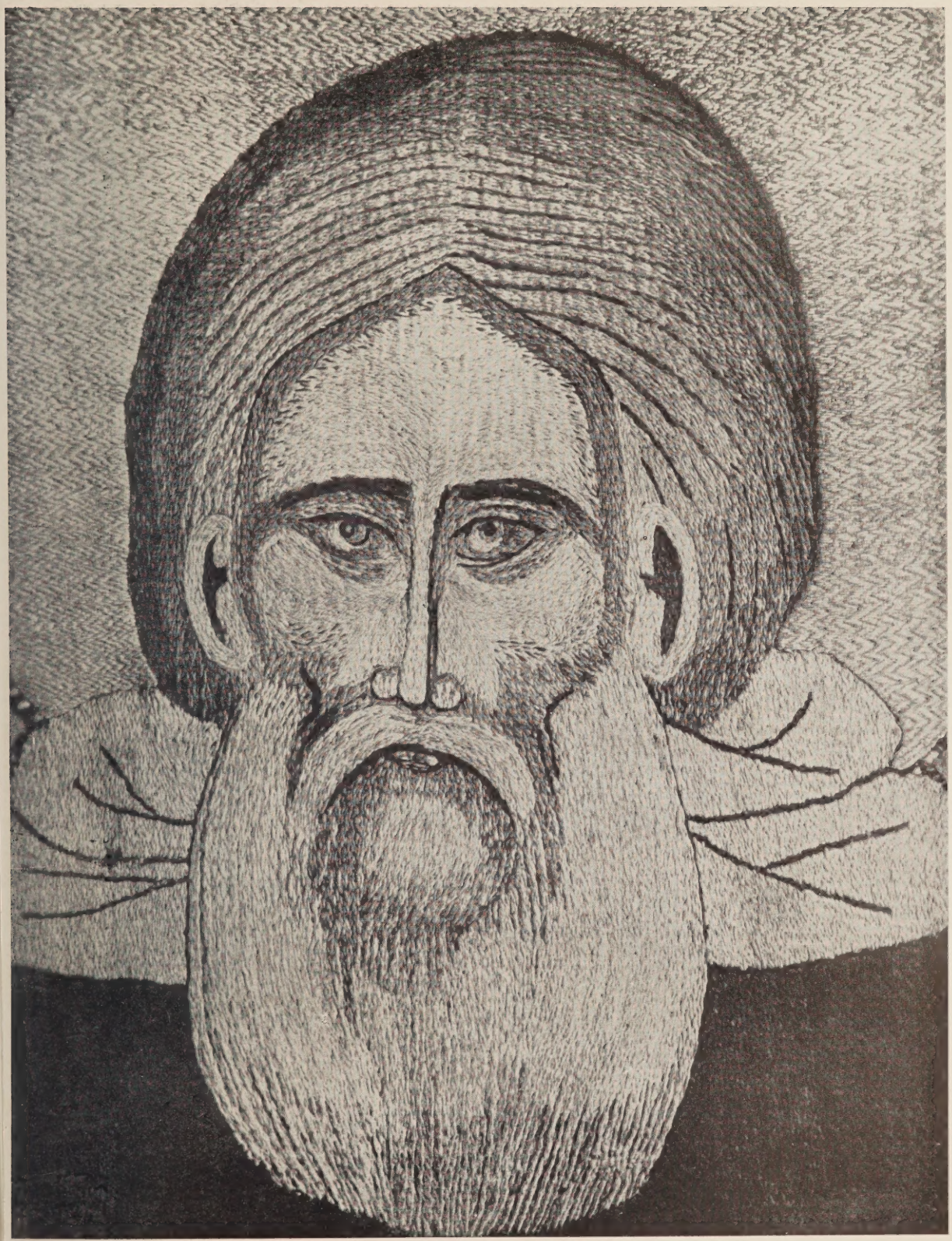
Во время нашествия на Москву хана Едигея в 1409 году Троице-Сергиев монастырь был сожжен татарами. Место это было почитаемым, недаром его посетил Дмитрий Донской перед Куликовской битвой. Поэтому восстановление монастыря, за которое по прошествии нескольких лет взялся преемник Сергия Никон, имело в глазах людей той поры большое патриотическое значение. На месте сгоревшего деревянного был построен каменный Троицкий собор. Сюда Никон пригласил Андрея Рублева с его неизменным другом Даниилом Черным для росписи стен собора и выполнения иконостаса. Роспись Троицкого собора не сохранилась. Но сохранился иконостас и превосходная местная икона „Троица" (27). Предание издавна связывало ее с именем Андрея Рублева. Несмотря на отсутствие достоверных свидетельств, высокое художественное совершенство иконы доказывает, что ее автором мог быть только Рублев.

Икона эта была выполнена им, видимо, незадолго до смерти. Великий мастер подвел в ней итог всей своей творческой деятельности. Согласно преданию, икона была написана „в похвалу Сергию". На языке живописи в ней выражен был его призыв к дружескому единению людей в годы освободительной борьбы.

Согласно укоренившемуся в средневековом искусстве обычаю мастер должен был облечь свой замысел в традиционный иконографический образ. В иконе Рублева изображены три ангела, под видом которых, согласно библейскому преданию, явились старцу Аврааму и жене его Сарре три лица троицы. Рублев представил трех восседающих за трапезой крылатых кудрявых юношей с тонкими посохами в руках. Дерево за средним ангелом указывает, что действие происходит под сенью легендарного дуба Мамврийского; вдали виднеются палаты Авраама. В чаше на столе лежит голова тельца, заколотого гостеприимным Авраамом для нежданных гостей. Все эти фигуры и предметы обстановки уже до Рублева встречались в иконописи. Главное очарование произведения Рублева заключается в том, что силой своего гения он в этом сюжете выразил идеи, имеющие глубокое философское значение. Этот дар выражать в частном общее, в церковном — мирское позволил Рублеву в рамках традиционной иконографии создать образ огромной художественной силы.

В древней легенде Рублева привлекает не всемогущество божества, не удивление людей и не страх перед ним, не готовность ему служить. Рублев проходит мимо чудесных обстоятельств появления ангелов, опускает фигуры Авраама и Сарры, которых никогда не забывали византийские мастера. У Рублева ангелы сидят за столом не столь торжественно, как обычно. Представлен момент, когда они ведут беседу о том, что один из них должен пожертвовать собой, совершив тяжелый путь земных страданий. У предшественников Рублева фигура среднего ангела нередко означала второе лицо троицы, Христа. У него три ангела характеризуют душевные движения божества: любовь повелевающую, готовность к самопожертвованию и влечение к любви.

Для современников Рублева сюжет „Троицы" не требовал особых пояснений. Они видели в ней прообраз „Тайной вечери". Самая чаша на столе по-



29. Сергий. Шитая пелена

ставлена не только для угощения. Жертвенная чаша с закланным тельцом намекает на тему беседы трех странников.

Догматический символ в художественном истолковании Рублева приобрел для русских людей того времени глубоко жизненный смысл. Образ должен был рисовать пример нравственного подвига. Суровая действительность требовала от людей самоотверженности. Великому мастеру удалось воплотить это требование в эстетически-возвышенном образе. В „Троице“ Рублева настрое-

Андрей Рублев. Апокалиптические звери.
Успенский собор во Владимире

ние грусти разрешается в гармонии целого. В облике юношей-ангелов сквозит ласковая отзывчивость, возвышенность печали, напоминающая то настроение, которое еще до Рублева так тонко воспел автор „Слова о полку Игореве“ в тоскующей Ярославне, в кличащем Диве и в траве, жалостно приникшей к земле. Но в отличие от великого поэта XII века великий мастер XV века не сетовал на „ненавистную рознь мира сего“. В образах трех прекрасных юношей, сидящих за трапезой, он выразил идею обретенного дружеского согласия.

Человеческий смысл „Троицы“ приобрел огромную силу воздействия благодаря тому, что Рублев воплотил свою идею в высоко совершенной художествен-

ной форме и преодолел этим все отвлеченно-догматическое, условное. Фигуры Рублева отличаются исключительным богатством своих взаимоотношений. Средний ангел задумался, словно прислушиваясь к далекой музыке, его тяжело опущенная рука указывает на стоящую на столе жертвенную чашу. Этот ангел покорно склоняет голову к ангелу справа от него, тот держится немного строго и напряженно, повелительно протягивая благословляющую руку. Ангел слева от среднего, как свидетель этой мирной, дружеской беседы, чуть склоняет голову вслед за средним ангелом навстречу третьему ангелу, но его гибкая фигура противостоит этой более напряженной фигуре. Богатое содержание „Троицы" Рублева смогло быть выражено в трех фигурах благодаря тому, что многое сказано в ней языком намеков, как в музыке. Тончайшие движения человеческой души воплощены Рублевым с необыкновенной полнотой и силой. Они бросаются в глаза не сразу, не с первого взгляда, но становятся доступны при условии сосредоточенного, вдумчивого изучения этого шедевра.

Прообразы „Троицы" Рублева можно найти и в ранних его произведениях и у предшественников, но все эти мотивы составили здесь новое художественное целое. Для того чтобы сделать наглядным слияние трех фигур, как трех „ипостасей" божества, Рублев расположил их так, что, при всей самостоятельности каждой из них, издали они кажутся слитыми воедино, охваченными незримым, но ясно чувствуемым кругом. Мотив круга, как символ неба, светила, божества, встречается еще в раннеславянском искусстве. У Рублева этот народный мотив стал музыкальной темой, ритмическим ключом композиции. Его присутствие угадывается и в телах боковых ангелов, и в склоненной голове и в очертаниях рукава среднего ангела, и в наклоне горки. Его отголосок заметен даже в деревце. Все три фигуры пронизаны плавным круговым движением. Нужно сравнить ангела „Троицы" хотя бы с новгородским ангелом из церкви Федора Стратилата (23), чтобы убедиться в том, насколько больше гибкости и движения в фигурах Рублева.

В живописи XIV века интервал между фигурами воспринимается обычно как незаполненная пустота. В „Троице" интервал между коленями двух ангелов выглядит как подобие чаши, которая стоит на столе. Вся композиция насыщается таким богатством ритмических соотношений, какого до Рублева не знало искусство. В иконе ясно обозначено чередование планов: первого с двумя ангелами, среднего, на котором находится средний ангел, и за ними заднего с горками и деревцом. Но все предметы так „уложены" в пределах круга, что разница планов стирается, издали кажется, что композиция распластана. Вместе с тем средний, более крупный ангел как бы „выходит вперед", как „выходят вперед" и подножия боковых фигур; и вся группа приобретает благодаря этому сферическую выпуклость.

Несмотря на плохую сохранность одежды левого ангела и лиц всех трех ангелов, „Троица" и сейчас производит сильное впечатление смелостью своего живописного выполнения, яркостью и чистотой цвета. Особенно ярок голубой плащ среднего ангела, наброшенный поверх его темновишневого хитона. Синие и малиновые краски одежд сочетаются с золотистым цветом кудрей

и подножий. Ангел справа от среднего представлен в светлорозовом плаще, из-под которого выглядывает уголок голубого хитона. Ангел напротив него — в светлозеленом плаще и голубом хитоне. Лучезарность красок сообщает иконе радостный, светлый характер, какого не знала более ранняя русская иконопись. Гамма открытых, естественных красок — синей, васильковой и золотистой, цвета спелой ржи, — отличает эту икону от приглушенно-мрачной гаммы Феофана. Вместе с тем Рублев избегает в своей иконе многоцветности русской иконописи XIV века. Его светлые, ясные, звонкие краски приведены к гармоническому согласию. Не случайно центр выделен наиболее темным вишневым пятном рукава.

В иконе Рублева чувствуется нечто от античной гармонии, которая в XV веке привлекала и западноевропейских современников русского мастера. Хотя композиция Рублева в своем круговом ритме несколько орнаментальна, его икона напоминает лучшие греческие рельефы V века (I,70) с их тонко очерченными фигурами, погруженными в грустные думы. В развитии не только московской, но и всей древнерусской живописи „Троица" знаменует высшую ступень. Она занимает почетное место в истории мировой живописи.

В ближайшем окружении гениального художника работало множество выдающихся мастеров. Им мы обязаны рядом шедевров древнерусской живописи. Таковы прежде всего иконы из иконостасов Троицкого собора в Загорске и Успенского собора во Владимире (Третьяковская галлерея и Русский музей). Они примыкают к иконостасу Благовещенского собора, выполненному под руководством Феофана. Но торжественное величие уступает в них место тонкости и изяществу. Несмотря на то, что в работе участвовало несколько различных мастеров, эти иконостасы производят цельное художественное впечатление.

В троицком иконостасе вседержитель в синем плаще с золотыми бликами особенно изящен, Мария — стройная, почти хрупкая, Иоанн, худой, костлявый в короткой власянице, решительно непохож на одетого в длинный плащ феофановского Иоанна. Соответственно этому и краски в троицких иконах более высветленные, чистые. Теплый, насыщенный тон малинового плаща Павла, возможно, выполненного самим Рублевым, чередуется с нежными тонами светлозеленого плаща Андрея и голубой милоти Иоанна Предтечи. В огненно-красном мученическом плаще представлен Георгий.

Фигура Дмитрия (28) — одно из самых совершенных созданий школы Рублева. В жесте его протянутых рук есть нечто жизненное. Он не просит, как покорный слуга, а скорее убеждает, в позе его нет ничего унижающего достоинство человека. В ней чувствуется твердость, которая напоминает образы Бориса и Глеба (16). Все это смысловое богатство передано скупыми средствами. Как и в „Троице" Рублева, в общий силуэт вписан второй силуэт, в данном случае образующий своеобразное подобие трех шатров, — этот силуэт обрисован краями плаща Дмитрия. Он придает устойчивость повернутой в три четверти фигуре.

Среди более разнохарактерных по выполнению „праздников“ Троицкого собора имеются работы мастеров, явно отступавших от Рублева. В „Омовении ног“ на скамейках сидят взволнованно беседующие друг с другом апостолы в нежно расцвеченных оливковых и розовых одеждах (122). Препоясанный полотенцем Христос, наклонившись, вытирает ноги Петру, тот силится покло-

Аллегория моря. Из иконы „Страшный суд“

ниться учителю, указывает пальцем себе на лоб, убеждая его, что недостоин такой чести. В передаче психологических нюансов заметно стремление вернуться к образам вроде переславского „Преображения“ (115). Но в этой выдержанной в золотистых тонах и увенчанной легким киворием композиции больше единства. Недаром вся группа апостолов вписывается в подобие круга. Это вносит рублевскую гармонию в сцену, рисующую душевные волнения людей.

В другой иконе Троицкого собора — „Жены-мироносицы“ представлено, как три стройные женщины с изумлением остановились перед опустевшим саркофагом, в котором на черном фоне вырисовывается белоснежная ткань (121). В фигурах

переданы не только изумление и испуг, но и женственная грация и дружественное согласие. Это согласие наглядно выражается в том, как сплетаются контуры фигур, как созвучны розовые и бледнозеленые одежды. В отличие от Ярославской оранты с ее полуантичной чувственной красотой (81), здесь больше одухотворенности, больше гибкости в стройно вытянутых телах, каких еще не было в более ранней живописи. Однако в противоположность женским образам самого Рублева, в „Женах-мироносицах" уже дает о себе знать некоторая манерность. Это особенно заметно в последней из трех фигур, которая стоит спиной к саркофагу и удивленно повернула голову назад. По сравнению с фигурой Дмитрия (28), этим воплощением простоты и искренности, „Жены-мироносицы" характеризуют следующую ступень в развитии раннемосковской живописи.

В иконах московской школы XV века второстепенные фигуры нередко давали повод мастерам выразить свои представления о человеческом достоинстве и красоте. В иконе „Страшный суд" из московского Успенского собора группы апостолов, праведников и грешников размещены так, как это было принято издавна. Петр трогательно протягивает руки; хорошо передано стремительное движение низвергаемых в ад грешников; остро обрисован зверь, раскрывающий пасть и пугающий богача. Но особенно прекрасна сидящая на дельфине женщина, олицетворение моря (стр. 196). В ней проглядывает исключительно проникновенное понимание эллинской грации.

Портреты были редким явлением в древней Руси. Впрочем, в Волотовском храме в Новгороде в образе Алексея и Моисея заметны плоды живой наблюдательности художника. В рисунке, по которому выполнена шитая пелена Сергия (29), один из последователей Рублева увековечил внешний облик старца: у Сергия густые седые волосы, окладистая борода, чуть косые глаза. (Поздние пелены Сергия по сравнению с этой ранней пеленой безличны и трафаретны.) Особенно тонко переданы проницательность и добродушие в глазах Сергия, сдержанное спокойствие, которое так отличает его и от напряженных лиц Нередицы (14) и от мучительно раздвоенных старцев Феофана (20). Шитая гладью голова Сергия не лишена объемности. Шапку его волос уравновешивает окладистая борода. В передаче лица заметно типичное для школы Рублева выделение в пределах общего овала головы силуэта лица, заостренного наверху. Изображая мудрого старца, неизвестный мастер создал единственный в русском искусстве того времени монументальный портрет.

После того как московские князья благодаря объединительной политике одержали в конце XIV века первые победы над татарами, в середине XV века вновь усиливается стремление удельных князей к обособлению. В Московском княжестве поднялись междоусобия, напоминающие самые мрачные годы феодальной раздробленности. Борьбой удельных князей с московским великим князем стремились воспользоваться татары для упрочения своей клонившейся к упадку власти на Руси.

В 1446 году сторонники галицкого князя Дмитрия Шемяки напали на великого князя Василия. Великий князь искал спасения в соборе Троице-Сергиева монастыря, но они вторглись туда, увезли Василия в Москву и выкололи ему глаза. Жертва этой расправы Василий Тёмный был внуком Дмитрия Донского. Расправа происходила в том самом Троицком соборе, где стояла еще не потемневшая от времени „Троица" Рублева, это воплощение самых гуманных идей того времени.

Усиление княжеских междоусобий в середине XV века не благоприятствовало созданию большого искусства. Действительно, в том, что возникало в Москве в те годы, дает о себе знать тенденция к изысканной манерности, которая выступает уже у преемников Рублева (ср. 121). Высокое, но несколько холодное мастерство проявляется и в таких иконах середины XV века, как „Рождество" и „Вознесение" из Звенигорода (Третьяковская галлерея).

В московской литературе тех лет особенно наглядно творческое оскудение. Уже у Епифания Премудрого (ум. в 1420 г.) имелась тенденция к витиеватости слога, чуждая величавой простоте искусства Рублева. Но все же в сочинениях Епифания, вроде „Жития Стефана Пермского", сквозь потоки красноречия нередко прорываются нотки искренности: недаром при воспоминании об умершем друге Епифаний горько сожалеет, что при жизни Стефана нередко ему перечил.

Созданный в 1443 году „Хронограф" Пахомия Лагофета характеризует перелом, происшедший в литературных вкусах Москвы. Здесь нет и следа того простодушия, которое так подкупало Пушкина в древнерусских летописях. Рассказ о событиях подменяется морализующими рассуждениями о несчастьях человеческого рода, которые неизменно толкуются как казни божии. Язык становится вычурным, деланно эмоциональным, повествование постоянно перебивается возгласами: „О, горе! О, горе!" Автор словно боится называть вещи своими именами и загромождает свое изложение самыми причудливыми иносказаниями.

Впрочем, это характеризует лишь промежуточную ступень в развитии московского искусства в середине XV века. Новый подъем искусства произошел в годы новых успехов Русского государства при Иване III.

Раннемосковское искусство рубежа XIV и XV веков характеризует блистательную пору в развитии русского художественного творчества. Расцвет искусства был порожден общим подъемом народного самосознания в годы первых достижений объединительной политики Москвы и ее победы над татарами.

Средневековые моралисты неустанно призывали человека к „страху божию", к „смирению" и „покорности". Московские мастера не могли открыто восставать против этого. Но Рублев воспел обаяние юношей, изящество женщин, мудрость старцев, душевный порыв человека. В отношении мастерства искусство ранней Москвы не только сравнялось с искусством домонгольского периода, но и пошло значительно дальше. В искусстве Москвы меньше пышности и роскоши, зато больше соразмерности; в нем больше внимания уделяется совершенству форм,

чем богатству материала. Искусство, которое создавалось по почину московских князей и в окружавших Москву монастырях, отражало те передовые идеи, которые помогали народу избавиться от векового порабощения.

Впрочем, ряд исторических условий препятствовал проявлению в изобразительном искусстве того времени всех творческих сил народа. Согласно многовековой традиции изобразительное искусство служило церкви, украшало храмы, прославляло святых. Это мешало художникам непосредственно отражать реальный мир во всей его материальности и порождало в них одностороннее стремление к духовности. Недаром искусство вынуждено было ограничиваться иносказанием (от „вещественного" к „невещественным чинам", по выражению одного старинного автора). Правда, искусство самого Рублева было наполнено глубоким жизненным содержанием, но у его последователей образы становятся более условными и отвлеченными. „Троица" Рублева покоряла всех своим художественным совершенством, но в ее многочисленных повторениях бережно сохраняется лишь иконографическая схема, ее формальная оболочка, и постепенно утрачивается поэтическая теплота и жизненность замысла.

Раннемосковская архитектура послужила основой дальнейшего развития всей русской архитектуры. Иконостас стал непременной принадлежностью каждого русского храма. Рублев был высшим авторитетом для русских живописцев последующих веков. Но этим не ограничивается историческое значение искусства ранней Москвы. В раннемосковском искусстве была достигнута та ступень художественного совершенства, которую принято называть словом „классика". Впрочем, закрепить эти достижения и довести до конца наметившийся перелом в понимании художественного творчества русским художникам в XV веке так и не удалось.

Раннемосковское искусство создало ценности всемирно-исторического значения, неповторимо своеобразного характера. Правда, между отдельными образами Рублева и образами Симоне Мартини (II, 44) имеется некоторое сходство. Но утонченной и хрупкой изломанности сиенского мастера у Рублева не было. В лучших произведениях Рублева и его школы сквозит то понимание классической гармонии, которое нелегко давалось даже итальянским художникам раннего Возрождения, вступившим на путь сознательного следования античным образцам.

ГЛАВА ВОСЬМАЯ

А как тут Садка новгородского как чеснуло в плечо да во правое,
А и как обернулся назад Садко, купец богатый новгородский,
А стоит как теперь старичок да позади как белый, седатый...

Былина о Садке

На протяжении почти всего XV века Новгород продолжал занимать независимое положение вольного города. Помимо своих пятин, Новгород владел огромными областями за Онежским озером вплоть до Белого моря и далее на Восток до Урала. Новгородские промышленники направлялись по рекам на север и восток и добывали там различного рода сырье — меха, воск, сало и т. п. — и через ганзейских купцов отправляли его на Запад, получая взамен металлы, сукна, полотно и другие изделия. До конца XV века Новгород сохранял значение торгового посредника между „Заморьем" и Русью.

За это время в Новгороде сосредоточились большие денежные богатства. Впоследствии новгородцы не жалели средств на то, чтобы откупиться от Ивана IV. В былинах отразились предания о неописуемо огромных сокровищах, которые были накоплены новгородскими купцами. Недаром и Садко пытался скупить все товары, доставляемые в Новгород приезжими.

В XV веке, после того как Москва стала политическим и культурным центром русских княжеств и областей, Новгород все еще сохранял свое обособленное положение и долго противился присоединению к Москве. Если в Москве установилось в то время единовластие, то в Новгороде вся власть оказалась сосредоточенной в руках небольшой кучки бояр, так называемого Совета господ. Совет подготовлял и вносил на утверждение веча законы. В сущности, от бояр и житьих людей, входивших в Совет и заседавших в палатах новгородского владыки, зависело решение основных государственных вопросов.

В Новгороде в XV веке сильна была партия противников Москвы. Она возводила на архиепископский престол своих ставленников. Правда, новгородским владыкам приходилось соблюдать видимость дружественных отно-

30. Битва новгородцев с суздальцами. Новгородская икона

шений с Москвой, но втайне они больше всего опасались ее усиления. Одним из столпов боярской политики, направленной против Москвы, был архиепископ Евфимий II, который оставил заметный след в истории новгородского искусства XV века.

По мере того как вече становилось все более послушным орудием в руках бояр, в Новгороде разгоралась скрытая, глухая борьба между партиями народной, тяготевшей к Москве, и боярской, в своей борьбе с Москвой пытавшейся опереться на Литву. Знать крепко держала в своих руках власть и определяла внешнюю политику Новгорода. Но ориентация на Запад грозила ослабить авторитет Новгорода. Между тем значение Москвы как политического центра всей Руси все больше возрастало, и потому происшедшее при Иване III присоединение Новгорода к Московскому княжеству было явлением закономерным, подготовленным ходом исторического развития всей страны.

Последние годы политической самостоятельности Новгорода Ф. И. Буслаев сравнивал с затишьем перед бурей. Общественная верхушка владела несметными богатствами, но все больше теряла почву под ногами. Новгородское боярство было в делах политики все еще влиятельным, между тем на культуру Новгорода сильное влияние оказывал народ, который в те годы часто поднимал восстания против бояр и житьих людей и с оружием в руках отстаивал свои права. Народные воззрения и художественные идеалы, богатая творческая одаренность народа наложили заметный отпечаток на искусство Новгорода последнего века его самостоятельности.

Особенно ярко проявилось народное творчество в былинах новгородского происхождения. Помимо былин о Садко „богатом госте“ и о Василии Буслаеве, этой „забубенной голове“, к новгородскому циклу примыкают былины о Чуриле Пленковиче, Ставре Годиновиче, Василии Будимировиче и Иване Дудоровиче. В отличие от киевских былин в них отступают на второй план воинские подвиги героев. Зато полно выявляются черты новгородского быта, буйных нравов людей, их смелости и предприимчивости; в них проявилась и любовь новгородцев к искусству. В былинах осуждается бесцельная удаль Василия Буслаева, но с восхищением рассказывается о его ловкости и юношеском задоре. В былине любовно описывается каждая деталь вооружения и одежды Потыка-богатыря, почти как у Гомера в знаменитом описании вооружения Агамемнона, только вместо щита и меча оружием русскому богатырю служит тугой лук и каленая стрела. На все, что ни описывается в былинах, даже на проявления жестокости, сказитель смотрит глазами художника. „Не скатная жемчужина катается, у Чурилы головка катается... Не белый горох рассыпается, Чурилина кровь разливается“. Характерная черта былин — широкий взгляд на мир. Даже когда речь идет о чем-либо одном, отрицательные сравнения расширяют рамки повествования и показывают связь каждого частного явления со всем окружающим миром: „Не два ветра в поле слеталися, не две тучи в небе сходилися, сходилися-слеталися два удалые витязя...“

В древней Руси наряду с былинами распевались каликами духовные стихи. Они слагались на темы церковных легенд. Героями их были прародитель Адам,

библейский герой Иосиф Прекрасный, Аника-воин, который при встрече со смертью хвастался непобедимостью, но стал ее жертвой, бедный Лазарь, который нуждался на земле, но достиг блаженства на небе, наконец, Алексей — человек божий, который бросил семью и богатство и стал нищим. В отличие от былин в духовных стихах господствует легендарно-церковный момент, в них более заметно проступает назидание, стремление разжалобить слушателя. Духовные стихи более протяжны и медлительны. Их пела обычно нищая братья, вроде того слепого, который своим пением стиха об Алексее — человеке божьем так растрогал Радищева, когда он был погружен в печальные раздумья о несчастной судьбе русских крепостных крестьян.

Два вида устной словесности — былины и духовные стихи — тесно соприкасаются. Черты эпических богатырей сообщаются святым, воспеваемым в духовных стихах: Георгий превращается в Егория Храброго, Федору Тирону придаются черты Добрыни Никитича. С другой стороны, былинный Михайло Потык имеет родственные черты со святым Михаилом из Потуки, былина об Илье Муромце, тридцать лет и три года просидевшем на печи и ставшем самым могучим и доблестным богатырем, соприкасается с житийным повествованием о чудесном исцелении святого.

Частные совпадения и взаимодействие двух видов устного творчества не исключают их существенных расхождений. В былинах воспеваются бесстрашные, несокрушимые исполины — богатыри, отважные защитники земли русской, заступники за бедных и сирых, прямодушные в речах, способные пренебречь княжескими почестями и не пощадить церковных святынь. В былинах проглядывает стремление объяснить и понять мир без вмешательства высшей силы, потребность полюбоваться народным героем, его красотой, смелостью, ловкостью. В этих произведениях народ выковывал свой реалистический взгляд на мир. Наоборот, в духовных стихах говорит народ приниженный, сломленный, взывающий к милости, к жалости. Здесь главная добродетель — это покорность, отречение, смирение. Здесь большую роль играет чудесное, таинственное, непознаваемое. Впрочем, обе эти тенденции в устной поэзии часто сплетаются, порой неотделимы друг от друга. Подобное сплетение двух тенденций сказалось и в новгородском изобразительном искусстве XV века.

В Новгороде в XV веке развивается обширное литературное творчество. В новгородских повестях этого времени проглядывает стремление боярской партии отстоять независимость Новгорода. В них всячески доказывается, что именно новгородская церковь, а не московская, является прямой преемницей константинопольской. Для того чтобы эта отвлеченная идея обрела наглядность, ее обычно связывали с реликвиями, как своеобразными фетишами. Такой реликвией служил белый архиепископский клобук, приключения которого составляют содержание одной новгородской повести. Рассказ ведется в ней с удивительной наивностью и простодушием. Белый клобук должен быть отправлен из Царьграда в Новгород, но этому препятствует „злой папа“, который „возненавидел клобук“ и „в гневе кусал себе бороду“. Когда же ему не удается удержать клобук, он, „рыкнув болезненно и опустне лицем и в болезнь впаде: толико бо он

поганый паче не любяше Русския земли". Патриарх тоже пытается незаконно присвоить себе клобук, но ему являются „два светлых незнаемых мужа" и велят везти его в Новгород. Ангел предупреждает новгородского архиепископа о приближении клобука и приказывает устроить ему торжественную встречу. От клобука исходит сияние и благоухание. В самый торжественный момент встречи сам вседержитель в куполе Софийского собора раскрывает уста и произносит речь. Все завершается сказочным пиром: семь дней новгородские богачи угощают нищих, монахов и тюремных сидельцев.

В новгородских сказаниях XV века церковно-легендарные мотивы перемешаны со сказочно-фантастическими, назидательные с забавно-занимательными. Правда, сказание об архиепископе Иоанне, которого искушал дьявол, кончается посрамлением последнего, равно как и ненавистников Иоанна, но на протяжении всего рассказа бес этот действует как самый отчаянный озорник, не дает покоя архиепископу, ставит его в затруднительное, нелепое положение. Он залезает к нему в умывальник (медный умывальник Иоанна в качестве реликвии сохранялся в Новгороде), превращается в быстрого коня, на котором доставляет архиепископа в Иерусалим, вступает с ним в сделку и берет с него слово, что тот никому об этой поездке не расскажет. Но Иоанн нарушает слово, и тогда бес в отместку начинает его всячески преследовать. Ради этого он принимает облик „жены блудницы, текущи из кельи святого" и подстрекает этим народ против Иоанна. Только милостивое вмешательство божества спасает архиепископа от посрамления.

В Москве в XV веке уже восторжествовал витиеватый, напыщенный стиль Пахомия Логофета. Наоборот, в Новгороде дольше сохраняется стиль незамысловато наивного повествования. В таком стиле написано житие местного святого Михаила Клопского. Его появление в монастыре произошло в ночь на Ивана Купалу. Во время всенощной пришел один монах к себе в запертую келью, видит — в ней сидит чужой человек. Тотчас же он вернулся в церковь и рассказал об этом братии. Сообщение это испугало монахов, и с игуменом во главе они отправились в келью. „Кто ты, человек еси или бес?" — спросил игумен незнакомца, и так как тот ничего не отвечал, окрестил его и окропил святой водой. Тогда и незнакомец перекрестился и этим успокоил братию. Происшествие кончается таким заключением игумена: „Послал нам господь дорогого гостя".

Житие Михаила Клопского написано простым, почти народным языком. В нем встречаются обороты, словно взятые из народных сказок: „А он, — говорится о Михаиле, — ширинку дерг из рук владыки".

XV век был порой последнего и блистательного расцвета самостоятельного новгородского искусства. За спиной была богатая художественная традиция такой давности, какой не имела московская школа. Перед глазами были превосходные образцы искусства XI—XIV веков. Были артели мастеров, искусных, как ни в одном другом городе того времени (их использовали для своих

целей и московские государи после того, как присоединили к Москве „вольный город"). Была потребность украсить свой быт изысканными художественными изделиями, и на это новгородцы не жалели средств. Все это не могло не содействовать развитию новгородского искусства, и прежде всего живописи.

Новгородская знать, которая выступала тогда в качестве основного заказчика, испытывала тревогу за свою судьбу. Вот почему в последние годы новгородской независимости в городе получили распространение легенды об обезглавленных боярах на пиру у посадницы Марфы Борецкой, о Спасе в куполе Софийского собора, который в своей сжатой деснице будто бы держал судьбу города, о таинственном звоне колоколов и о плачущих иконах. Позднее возникло сказание о видении пономаря Тарасия, которому открылось ожидающее город возмездие. Но эти настроения обреченной и склонной к мистицизму новгородской знати почти не находили себе доступа в изобразительное искусство.

Выступая в качестве заказчиков, новгородские бояре могли определять лишь тематику иконописи XV века. Они поощряли распространение сюжетов, которые служили прославлению новгородской независимости и богатства. Но даже в тех случаях, когда новгородские мастера, бывшие в основном выходцами из народа, брались за подобные сюжеты, они вкладывали в свои создания свой широкий взгляд на мир, свое жизнерадостное мироощущение. Новгородская живопись XV века отличается исключительной красочностью. Это сказывается в иконах как на чисто религиозные, так и на легендарные темы. Восхищение человеческой силой и доблестью, вера в торжество справедливости, пытливость ума и тонкий юмор — все это давало о себе знать в самых фантастических сюжетах. Даже в тех случаях, когда заключенное в новгородских иконах назидание выражало интересы бояр, отвечало их узко местному патриотизму, в этих иконах проявляется много эпической силы, расцвеченной красками народного воображения. Видимо, знатные и богатые заказчики не могли противиться проникновению в искусство народного, фольклорного начала.

Среди художественных произведений Новгорода, особенно его далеких окраинных земель, встречаются такие, которые, судя по бедности материала, были по средствам городской бедноте и крестьянам. Яркая поэтичность общего замысла искупает в них несложность техники и ремесленность выполнения. Но было бы ошибочным искать выражения народного творчества лишь в таких памятниках Новгорода. Лучшие, наиболее искусные по выполнению новгородские иконы, хотя и создавались на средства бояр и по их заказу, также отражали эстетические воззрения народа.

В XIV веке в Новгороде еще работали мастера, прибывшие из-за рубежа. В XV веке в приезжих мастерах уже не было надобности. Все, что ни создавалось в Новгороде в этот последний век его самостоятельности, несет на себе яркий отпечаток самобытности. Только группа зданий на владычном дворе была построена при участии немецких мастеров, но характерно, что это строительство остается единичным эпизодом и не находит продолжения в истории русского искусства.

Истоки новгородского искусства XV века лежат в достижениях предшествующего века. Сложившийся в Новгороде в XIV веке тип храма повторяется и в XV веке. Многие нити связывают развитие новгородской иконописи с новгородской фреской XIV века, преимущественно храмов Волотовского и Федора Стратилата.

В XIV веке новгородское творчество почти в равной степени проявляло себя и в архитектуре и в живописи. В XV веке живопись явно выступает на первый план.

В истории новгородской архитектуры XV века заметный след оставила строительная деятельность новгородского архиепископа Евфимия II. Известный своей антимосковской политикой, Евфимий, видимо, был человеком деятельным, настойчивым в осуществлении своих замыслов. В 1436 году по почину Евфимия были „открыты" мощи новгородского святителя Иоанна. В 1439 году произошло „явление" ранее умерших новгородских архиепископов пономарю Аарону, после чего было установлено их чествование. Во всем этом явно проглядывает стремление противопоставить растущему авторитету Москвы авторитет Новгорода и этим содействовать укреплению сепаратистских настроений.

При Евфимии подступы к Новгороду были защищены постройкой и укреплением крепостей Старой Ладоги, Порхова и Копорья. Что касается Новгородского кремля, то архиепископ постарался придать ему внушительный облик настоящего замка. В центре кремля, неподалеку от Софийского собора, им была построена большая палата для торжественного заседания Совета господ (1433). Евфимий придал ей характер парадного зала. Возводили ее новгородские мастера, наравне с ними участвовали немецкие, как об этом говорится в летописи. Эта квадратная в плане, трехэтажная палата имела тридцать дверей. Своды ее опираются на столб посредине. Верхний этаж перекрыт сложной системой нервюрных сводов.

По почину Евфимия на владычном дворе была возведена Часозвоня — восьмигранная башня, на вершине которой первоначально находилась наблюдательная площадка. Евфимию принадлежит также постройка круглого в плане храма — столпа в Хутынском монастыре.

К этим памятникам архитектуры по своему характеру близок сооруженный по заказу Евфимия мастером Иваном серебряный сосуд, панагиар Софийского собора (1436). Обычные в древней Руси панагиары представляют собой два металлических блюдца. Панагиар Софийского собора укреплен на подставке: два блюдца покоятся на четырех литых фигурах ангелов на львах, подножие украшают готические крестоцветы. В русском искусстве того времени кариатиды мастера Ивана — это единственное, неповторимое явление.

Начинания Евфимия говорят об его стремлении окружить свой двор роскошью и этим поднять авторитет архиепископа. Палата с одним столбом посредине послужила прототипом московской Грановитой, высотная ось подобная Часозвоне стала неотъемлемой принадлежностью русских кремлей. Но все, что

в начинаниях Евфимия порождено было его „западничеством", не нашло себе прямого продолжения. Готическое искусство было чуждо русским людям, и потому нервюрные своды палаты Евфимия оказались случайным эпизодом в истории русского искусства.

В XV веке в Новгороде продолжали строить храмы по тому типу, который выработан был еще в XIV веке (церковь Петра и Павла в Кожевниках, 1406). В отдельных случаях мастера прямо брали за образец более старую церковь и ограничивались точным ее воспроизведением (церковь Клопского монастыря).

Подобно тому как Москва в своем архитектурном творчестве опиралась на владимиро-суздальские традиции, так новгородские строители обращались к традициям древнейшего новгородского зодчества и даже обнаруживали стремление к воспроизведению архитектурных форм XII века. Церковь Иоанна Предтечи на Опоках, первоначально выстроенная в 1127 — 1130 годах, была разобрана и вновь построена при Евфимии, причем в ней были повторены старые формы плана и фасадов.

Новым явлением в искусстве XV века были небольшие миниатюрные здания, как церковь Двенадцати апостолов „на пропастех" (1455) и церковь Симеона в Зверине монастыре (1468). В этих храмах имеются подклеты, которые служили в качестве складов. Сами они носили характер домашних молелен знатных новгородских семейств. Подлинного творчества в них проявилось немного. При сравнении таких построек, как церковь Зверина монастыря, с храмом Федора Стратилата бросается в глаза, до какой степени утрачено было понимание пропорций: в зданиях XV века слишком выпирает апсида, слишком тяжел барабан, и вместе с этим исчезает вся та соразмерность, которая составляла главную прелесть архитектуры XIV века. Все это говорит о том, что, в отличие от живописи, в новгородской архитектуре XV века происходит застой, который в конце концов приводит к упадку. Только в начале XVI века в Новгороде вновь развивается строительство, но на этот раз под воздействием московской архитектуры.

Что касается новгородской стенописи, то в XV веке не создавалось чего-либо равного по значению волотовским или федоровским фрескам. Росписям Сергиевской церкви на владычном дворе и Гостинополья не хватает монументальности. Они выглядят как увеличенные иконы. Фрески церкви Симеона Зверина монастыря с их однообразными, мелкими, мало связанными друг с другом фигурами святых носят ремесленный характер. Зато в области иконописи новгородцы проявили в то время исключительно высокое мастерство. В XV веке новгородская иконопись достигает своего расцвета, который оставляет позади все то, что создавалось прежде. Слава „новгородских писем" была до недавнего времени столь велика, что собиратели считали новгородскими все лучшие древнерусские иконы, и вслед за ними некоторые авторы пытались отнести к новгородской школе Рублева и Дионисия.

Избегая замысловатых догматических и богословских сюжетов, новгородцы стремились отразить в своей иконописи тот круг образов, который имел ближайшее отношение к их повседневной жизни. В народном духовном стихе дается перечень всего того, что берут под защиту различные святые:

Хлор и Лавор — лошадок,
Власий — коровок,
Настасий — овечек,
Василий — свинок,
Мамонт — курок,
Зосим Соловецкий — пчелок,
Стаями, роями,
Густыми медами.

Со свойственной им деловитостью новгородцы каждому святому приписывали особый круг забот. Георгий считался не только устроителем земли русской, но и покровителем скота, так как скот выгоняли в день его памяти. Флор и Лавр почитались как покровители коневодов, нередко их изображали подводящими коней к архангелу Михаилу и испрашивающими у него милости (31). Власий, именуемый пастухом, был покровителем коров, коз и овец, и на иконах рядом с его изображениями можно видеть изображения этих животных. Анастасия и Параскева считались покровительницами торговли и ярмарок. Наконец, Никола был защитником всех бедных и обиженных судьбой. Новгородские мастера умели придать каждому из своих излюбленных святых характерные черты. Георгий изображался обычно в яркокрасном плаще, развевающемся за ним как полыхающее пламя, скачущим на белоснежном коне и поражающим дракона. Флора и Лавра в качестве близнецов изображали похожими друг на друга. Власия изображали длиннобородым. Николе придавали облик седенького, чуть сутулого старичка с округлой бородкой.

Новгородские мастера любили и умели обстоятельно рассказать житие того или другого святого, начиная с его рождения, „рождества", и кончая его смертью, „успением". Они часто изображали житие Георгия, Федора, Екатерины, но особенно любили они житие Николы, всеобщего помощника и заступника. В этих житийных иконах, как и в житийной литературе, все в высшей степени типизировано. Когда нечего было сказать о родителях героя, автор жития обычно говорил стереотипную фразу: „Происходил он от честных и благочестивых людей". Сходные изобразительные формулы выработали и мастера житийных икон и повторяли их в самых различных обстоятельствах. Житие начинается обычно с рождения святого, которое изображалось по образцу рождества Марии, затем идет отдача мальчика в обучение, раздача святым милостыни и проповедь, затем диалог святого с языческим царем и вслед за его отказом отречься от своей веры — сцены мученичества. Такой же типизированный характер носят и сцены погребения святого и торжественной службы над его могилой.

Новгородская школа иконописи в самом понимании живописного образа решительно отличается от московской. В московской школе заметно стремление

к философскому обобщению и глубокомыслию, в новгородских иконах — к повествовательной занимательности: в них всегда что-то происходит, одни события сменяются другими. Особенно обстоятельное повествование можно видеть в новгородских иконах на тему страшного суда. Едва ли не в каждой новгородской церкви подобное изображение украшало притвор.

В московской иконе на эту тему (Успенский собор в Кремле), с ее четким делением на ярусы, это событие представлено как торжество справедливости и порядка. Недаром представленный в виде круга рай с восседающей в нем богоматерью выдвинут в центр композиции. Недаром с таким страстным порывом фигуры праведников обращаются к судьям.

В новгородской иконе (Третьяковская галлерея) все внимание обращено на обстоятельное и простодушное изображение всех подробностей, которыми народное воображение уснастило апокрифические легенды о страшном суде. Здесь и извивающийся голубой лентой змий, символ греха, и привязанный к столбу „колеблющийся", и „царь тьмы", зловеще-черным силуэтом выступающий на огненно-алом фоне, и толпы народов мира в диковинных костюмах иноземцев. Новгородские иконы на тему страшного суда так богато расцвечены красками воображения, что все устрашающее в этой теме превращается в занимательную сказку.

Наряду с традиционными евангельскими сюжетами новгородские мастера брались и за исторические легенды, и это составляет их преимущество перед московскими. Впрочем, и в таких случаях, когда новгородцы решались вводить черты современной жизни, архитектуры, обстановки и костюмов, они не отступали от принятого в то время иконописного языка, так как без его сохранения сказочно-легендарные сюжеты потеряли бы свой сказочно-поэтический характер. За какие бы темы ни брались новгородские мастера, они неизменно стремились придать сказаниям и легендам художественную наглядность и удовлетворить потребности людей в красочном и красивом.

Несмотря на то, что множество памятников новгородской иконописи XV века погибло, особенно в годы Великой Отечественной войны, когда фашистские захватчики разграбили новгородские церкви, новгородские иконы XV века по численности своей занимают в большинстве музеев и собраний древнерусской иконописи первое место. Видимо, это происходит оттого, что в XV веке в Новгороде существовало множество мастерских, которые снабжали своими произведениями не только город, но и новгородские земли.

К сожалению, мы почти ничего не знаем об условиях творчества в этих иконописных мастерских. В то время не принято было, чтобы мастера ставили на своих произведениях подпись. Между тем творчество носило в Новгороде настолько индивидуальный характер, что в ряде произведений ясно заметны черты стиля того или другого мастера. Уже значительно позднее Стоглав требовал от иконописца „быть смиренну, кротку, благоговейну, не празднословцу и не смехотворцу". Этим требованиям вряд ли удовлетворяли новгородские мастера XV века. Послушание авторитетам не могло убить в них самостоятельности. В лучших иконах проглядывает такая творческая смелость и изобрета-

31. Флор и Лавр. Новгородская икона

Переносный иконостас

тельность, которые не имеют ничего общего с советом отцов церкви отказаться от „самомышления".

В производстве икон в XV веке в Новгороде строго соблюдались цеховые правила. Они и позднее сохранялись в древнерусском искусстве. Ремесленной стороне придавалось большое значение. Иконы писали на липовых или сосновых досках, предварительно хорошо высушенных. Доски эти имели чуть выступающие поля, углубление называлось „ковчегом". На доске тщательно заделывались пазы, сзади в толщу ее вбивались клинья, „шпоны", чтобы ее не коробило от сырости. Поверх дерева натягивалась холщовая паволока. На нее накладывался левкас из гипса. Его поверхность заботливо выглаживали, прежде чем писать красками. Чтобы не сбиться с контура, его процарапывали; „графьи" и теперь нередко видны под красками. Не следует думать, что рисунок механически переносился с „подлинника". Требование Стоглава, „... чтобы гораздые иконники и их ученики писали с древних образцов, а от самомышления бы и своими догадками божества не описывали", относится к значительно более позднему времени. В XV веке лучшие мастера сами сочиняли рисунок, творчески перерабатывая канонические типы. Нередко в процессе выполнения иконы мастера отступали от первоначально намеченного контура. Краски иконописцы растирали на яичном желтке. По основному цвету накладывали их в несколько слоев, высветляя вплоть до белого („пробела"). Белые блики на лицах носили название „движек". Техника живописи была на исключительно высоком уровне. Этим объясняется, что древнерусские иконы в самых неблагоприятных условиях сохраняют яркость и чистоту своих красок. Иконы, созданные много веков тому назад, после удаления поздних наслоений выглядят так, как будто они написаны только вчера.

Новгородскую икону XV века с одного взгляда можно отличить от современной ей московской, как произведение иной школы. В живописном выполнении большинства новгородских икон меньше мягкости, тонкости и текучести форм. Все отличается большой четкостью и определенностью. Даже когда изображается стремительное движение, каждый предмет очерчен ясным и резким контуром. Новгородские мастера никогда не пренебрегали контурной

линией, которая почти не чувствуется в произведениях школы Рублева. Контуры в новгородских иконах — не мягко изогнутые, а преимущественно прямые, иногда угловатые. Своеобразие новгородской живописи, ее „приметы" особенно ясно выступают в передаче одежды, зданий, горок: они всегда обрисованы прямыми геометрически правильными штрихами. Новгородская живопись не допускает возможности двоякого восприятия одного и того же образа. Каждый предмет у новгородцев так четко очерчен, что может быть понят только в одном смысле.

Новгородские иконописцы XV века были замечательными колористами. При всем пристрастии к ярким краскам они отошли от пестрой раскраски, умели достигнуть впечатления общего тона, знали цветные тени и пользовались цветными контурами. Их любимым цветом была киноварь, которую они давали без примеси и пробелов. Красные киноварные плащи ярко горят в новгородских иконах. Силу воздействия основного теплого цвета только повышают зелено-синие тона, имеющие подчиненное значение. Новгородцы превосходно „строили" колорит иконы. В каждой иконе всегда выделяется одно наиболее яркое пятно, которое „держит" всю композицию; это пятно „поддерживают" своим контрастом дополнительные цвета на фоне. В отличие от икон византийских с их приглушенными красками и московских с их оттенками нежноголубых тонов новгородцы любили горячие, яркие краски и звонкие созвучия. Вот почему новгородская икона, будь то изображение святого или праздника, всегда производит ликующе-радостное впечатление, близкое к тому бодрому настроению, которым проникнута народная эпическая поэзия. В новгородских иконах отразилась та любовь к открытому цвету, которую можно заметить и в значительно более поздних крестьянских вышивках Северного края.

Одной из самых ранних новгородских икон XV века является „Четырехчастная" с изображением „Воскрешения Лазаря", „Троицы", „Сретения", „Иоанна Богослова" (Русский музей). В смелом, решительном рисунке этой иконы, в ее энергичных мазках и ярких красках заметна зависимость от традиций новгородской стенописи XIV века, в частности от волотовской. Своеобразие новгородского мастера ярче всего проявилось в „Троице". Она разительно отличается от „Троицы" Рублева. Здесь нет и следа лиризма и нежности, которые преобладают у Рублева. Символизирующий Христа ангел выделен в новгородской иконе своими огромными размерами и ярким цветом одежды, крылья его высоко вскинуты. Два боковых ангела поклоняются ему, маленькие Авраам и Сарра подносят дары, как языческому идолу, и этим икона XV века напоминает ранние памятники живописи (ср. 88). Но звонкость и яркость красок лишает этот образ суровости.

Тема поклонения, „предстательства", которая несколько упрощенно решена в „Четырехчастной", дает о себе знать в многочисленных более поздних иконах Флора и Лавра (31). Наверху, как и в „Троице", расположены три фигуры: в центре — архангел Михаил, по бокам от него — Флор и Лавр, подводящие к нему двух коней. Композиция носит строго симметричный, геральдический характер. Надо полагать, что в верхней части иконы нашел свое отражение излюбленный мотив языческого искусства славян, образ матери с Перуном и

Стрибогом по бокам от нее, мотив, который и позднее часто встречается в крестьянском искусстве (ср. стр. 31). Впрочем, это не исключает того, что новгородские мастера придали этой части иконы некоторое сходство с иконографическим типом „Преображения“ (ср. 116). Силуэты подводимых коней, изящные почти как в греческой живописи или в иранской миниатюре, вместе с фигурой Михаила с его широко раскрытыми крыльями образуют подобие классической пирамиды. Выгибая свои тонкие шеи, кони склоняют головы и поднимают передние ноги. Они как бы включены в сцену моления, как звери в рельефах Дмитриевского собора (ср. 10). Ритмичность контура фигуры Михаила и коней придает всей верхней части иконы легкость, все они словно парят в пространстве.

Предстоянию наверху новгородский мастер противопоставил внизу жанровую сценку: три пастуха гонят табун к водопою. В изображении коней и жеребят нашла свое выражение наблюдательность новгородского мастера. В сценах подобного рода можно видеть зачатки бытового жанра в духе позднейших крестьянских росписей прялок (ср. 47). В силу своего меньшего масштаба эти бытовые сценки подчинены торжественному предстоянию и вместе с тем они неразрывно связаны с ним ритмом силуэтов и контуров, постепенным выпрямлением дуг, начиная с нижнего яруса и кончая стоящей фигурой Михаила. В иконе Флора и Лавра сказалась привычка новгородского крестьянина или ремесленника того времени искать в своих житейских делах покровительства у „небесных сил“. Но самое примечательное это то, что, не выходя за рамки традиционной иконографии, новгородский мастер добился такой цельности и стройности композиции, проявил такое понимание красоты и ритма, что икона эта может быть поставлена в ряд с шедеврами современной ей мировой живописи (ср. II, 58).

Лицо Ильи Пророка (125) не так сурово и застыло, как лицо старца „Евана“ (ср. 96), но в нем не заметно и трагизма феофановского Макария (20). Все порывистое, страстное в его облике подчинено выражению стойкости, уверенности, гранитной твердости характера. Новгородский мастер срезал плечи Ильи, фигура приобрела от этого пирамидальный характер; эта пирамида повторяется в разрезе его милоти, зеркальным отражением которой служит его заостренная борода. На киноварном фоне, намекающем на причастность Ильи к стихии грома и молнии, резко выделяются его повязанная белым шейным платком темномалиновая милоть и светлый нимб.

В лице Варвары (126) проглядывают черты мужественной женщины, „девицы-поленицы“, о которой поется в былинах. Она держит свой крест как меч и пристально смотрит своим проницательным суровым взглядом. Ее красный плащ вырисовывается на темнозеленом фоне. В иконе ясно выражена стойкость женщины, которую почитали в качестве защитницы и покровительницы. Композиции придает устойчивость то, что вертикали в ней ясно уравновешены горизонталями. Но определяющее значение имеет мотив круга: у Варвары круглый нимб, круглая голова, круглые кудри и круглые узоры на одежде.

Во второй половине XV века в Новгороде создается ряд икон, которые характеризуют расцвет новгородской живописи.

В Москве даже князья не притязали на то, чтобы быть изображенными на иконе. В новгородской иконе „Молящиеся новгородцы“ (1467, Новгородский музей) представлена боярская семья Кузьминых. Верхний ярус иконы занимает обычный деисус, нечто вроде сокращенного иконостаса. Внизу стоят в тех же молитвенных позах, что и фигуры деисуса, старики с детьми, за ними мужчины средних лет, юноша и на последнем месте, в соответствии с домостроевскими воззрениями, женщина. Все фигуры обряжены в городские боярские костюмы, но все они, и мужчины и женщина, на одно лицо и различаются только цветом волос и растительностью на лице. Введение в икону донаторов было в древней Руси явлением новым, необычным, однако все „земное“ строго подчиняется в ней тому порядку, который царит в „горнем мире“. Недаром ритму и симметрии деисуса отвечает расположение молящихся новгородцев в нижнем ярусе.

Замечательный памятник новгородской иконописи XV века — это „Битва новгородцев с суздальцами“ (30). Ее оригинал находится в Новгородском музее, многочисленные реплики — в ряде других музеев. Поводом к созданию подобных икон послужило обострение взаимоотношений между Новгородом и Москвой. Сопротивляясь Москве, боярские круги Новгорода пытались пробудить в согражданах местный патриотизм напоминанием о событиях прошлых лет, когда новгородцы одержали победу над суздальским войском (1169). Согласно средневековым воззрениям, главное преступление суздальцев новгородцы видели в том, что те посягнули на местную святыню, икону „Знамение“. Новгородское искусство живописного повествования находит себе в композиции „Битвы новгородцев с суздальцами“ блестящее выражение. Наверху представлен вынос иконы из церкви Спаса на Ильине улице, левее — в крестном ходу ее переносят через Волховский мост на Софийскую сторону, где ее встречает выходящая из кремля толпа. Во втором ярусе из кремля выезжают для переговоров три посланца от новгородцев, навстречу им едут неотличимые от них по своему внешнему облику три посланца от суздальцев. Между тем из-за спин своих посланцев суздальское войско подвергает новгородскую святыню обстрелу. В нижнем ярусе дается эпилог: новгородская конница совершает вылазку из кремля, ее возглавляют святые воины, с неба ей оказывают помощь ангелы, — под ее ударами суздальское войско терпит поражение.

Если самый сюжет иконы „Битва новгородцев с суздальцами“ отвечал политической тенденции новгородских бояр к обособленности, то в обработке народных мастеров он потерял это узко местное значение. В иконе торжествует то мироощущение, которое свойственно народной эпической поэзии и которое не имеет ничего общего с политическими притязаниями новгородских противников Москвы. Вот почему в этой иконе самое повествование ведется в том же духе, что и в древнерусских воинских повестях. Повествование это пронизано несокрушимой уверенностью в том, что в жизни все совершается согласно господствующей в мире справедливости, люди праведные рано или поздно должны восторжествовать, люди злые — понести заслуженную кару. В связи с этим иконописец-сказитель не прибегает к сгущению красок и не вносит в свое повест-

вование ноток личной оценки. Недаром и посланцы Новгорода и Суздаля неотличимы друг от друга, и в самой битве не заметно такого драматического напряжения, как в „Борьбе Иакова с ангелом“ (ср. 25).

Новгородскому мастеру недостаточно было показать, *как это было*, он хочет еще внушить зрителю, что *иначе оно и быть не может*, и потому все происходящее, вплоть до мельчайших частностей, строго подчиняется закономерности. Соответственно этому и композиция иконы отличается исключительной упорядоченностью. В ней преобладает либо симметрия геральдического порядка, либо ритмичное, преимущественно троекратное повторение одного и того же мотива, что видно и в трех посланцах и в трех развевающихся над суздальским войском знаменах. Это троекратное повторение, как известно, типично для народных сказок и былин. Симметрия характерна и для древнерусской литературы. Ф. И. Буслаев отмечал ее в более поздней „Повести о Марфе и Марии“. Ради обобщения образа города вместо двукратного изображения крепости в двух клеймах одна соединительная линия проходит через оба яруса, и благодаря такому смелому приему крепостная стена приобретает особенно неприступный вид.

При всей упрощенности композиции новгородская икона „Битва новгородцев с суздальцами“ отличается тонкостью живописного выполнения. В ней чередуются красные и темнозеленые одежды. Яркоалые знамена развеваются над войском. Фигуры коней — сиреневые и розовые. Резко выделяются белые силуэты риз священников, обрисованных нежнозелеными контурами. Избежав пестроты, новгородский мастер сумел создать радующее глаз зрелище. В целом икона „Битва новгородцев с суздальцами“ должна быть признана самым замечательным проявлением эпического стиля в древнерусской живописи.

В иконе „Федор Тирон в борьбе со змием“ (127) фигура самого змееборца является традиционно иконописной, но фон ее можно принять за иллюстрацию к былине. Конь Федора, отдаленно напоминающий коня в Старой Ладоге (ср. 87), в ожидании седока бьет копытом и горделиво изогнул шею. Рядом с ним высится лаконично переданное дерево. Колодец образует в центре орнаментальную розетку. Вдали высится город-крепость с высокими стенами и белокаменным собором. Все дышит в этой иконе богатырской силой народного эпоса. Для каждого предмета мастер нашел яркий, красочный эпитет: конь богатыря белоснежный, колодезь бездонный, стены неприступные, горы пустынные. Каждый предмет легко узнается по одному характерному признаку.

Более заметный отпечаток вкусов новгородского боярства лежит на иконе Федора Стратилата с житием конца XV века (Новгородский музей). Воин изображен стоящим со щитом за плечами и мечом в руке. В нем много решимости и силы, но еще больше утонченной щеголеватости. Его рука так изогнута, что повторяет очертания круглого щита, — художник смело нарушает правильность форм ради большей ритмичности.

Образу героя-щеголя в среднике противостоит его житие в клеймах. Прошло полтораста лет со времени погодинского Георгия (ср. 101), и за этот период народные представления о подвиге коренным образом изменились. Правда, и здесь

изображено мученичество Федора, но всему грубому и жестокому нет места в иконе. В образе Федора выделяется не равнодушие к физическим страданиям, а нравственная стойкость, красота подвига. Эти черты заметны, и когда его приводят на допрос к язычнику-царю, и когда он раздает золото нищим, и когда его распинают на кресте, и, наконец, когда палач собирается отсечь ему голову. В эти сцены включено несколько прекрасных жанровых фигурок. Элемент чудесного проявляется лишь в том, что ангел снимает тело Федора с креста и переносит его по воздуху.

Самым сильным образом иконы является первое клеймо: „Федор, убивающий змия" (32). Правда, в этом клейме нет суровой эпической мощи, как в Федоре Тироне (ср. 127). В очертаниях фигур есть доля изысканности. Но своеобразие новгородского иконописного стиля выступает с большой отчетливостью. Здесь ясно видно, какое сильное влияние оказали на иконопись росписи Волотовского храма (ср. 21). Известно, как часто в былинах расстояние по ходу действия то сжимается, то растягивается: Святогор услышал оратая в поле, но ехать до него было трое суток; Илья Муромец заутреню слушает в Муроме, а обедню в Киеве. Подобного рода гипербола лежит и в основе образа коня Стратилата. Задними своими ногами он делает широкий шаг, передние ноги выброшены вперед, точно он стремительно скачет; голова его откинута назад, словно он отпрянул, испуганный драконом; контур шеи коня как бы находит себе продолжение в корпусе Федора, в его откинутом плаще. Ритм движения фигур отличается большим разнообразием; передан и меткий удар острым копьем, и стремительный порыв коня, и беспокойный трепет, пробегающий по телу дракона. Как всегда в новгородской иконописи, горки вторят этому движению. Красивая голова Федора и голова богатырского коня противопоставлены страшной голове дракона с раскрытой пастью, которая выделяется на фоне черной бездны. При всей напряженности борьбы композиция иконы не лишена равновесия, так как красному плащу Федора соответствуют красная голова и красные крылья змия. Как ни различны средства выражения древнерусской живописи и живописи Возрождения, поэтическая образность новгородской иконы Федора ничуть не уступает картинам на сходные темы итальянских мастеров того времени (ср. II, 75).

Поздним произведением новгородской иконописи XV века являются „святцы", пластинки с изображением святых и праздников на каждый день года (124). Новгородские мастера, работавшие для Софийского собора, обнаруживают в них большое мастерство. Приходится удивляться тому, что такие сложные сюжеты, как „Тайняя вечеря", „Омовение ног", „Христос на горе Елеонской" и „Взятие под стражу", уместились на одной пластинке, и тем не менее каждая сценка обладает своим композиционным ритмом, даже горки и архитектура сделаны в них по-разному. Впрочем, по сравнению с „Омовением" школы Рублева (ср. 122) в новгородской иконе меньше лиризма. В ней уже дает о себе знать некоторое оскудение выдумки.

Произведением, близким к традициям новгородской иконописи XV века, следует считать и икону „Чудо святого Георгия о змие" (123). Но в ней

почти исчезают черты того эпического стиля, который так ярко выражен в житии Федора Стратилата (ср. 127). Житие святого превращено в занимательную сказку. Борьба со змием выглядит как рыцарский турнир. Недаром и толпа бояр, среди которой виднеются люди в чужеземных костюмах, с любопытством взирает на это зрелище; с высоты крепостных стен им любуются и царь и царица. Маленький старичок с длинным посохом, видимо персонаж, придуманный самим иконописцем, спешит в замок сообщить весть о славной победе. Одновременно с этим Христос передает корону ангелу, который собирается увенчать ею героя. В миниатюрной иконке размером с ладонь иконописец развернул сложное занимательное повествование. Стройный замок и лестница как бы раздвигают рамки иконы. Дракон зловеще извивается. Дважды повторенная фигура ангела подчеркивает развитие действия во времени. Здесь сохранено еще то „величие в малом", которое будет недоступно последующим поколениям иконописцев. Но в живописном строе иконы замечается измельченность: лишь отвесные края замка противостоят дробным очертаниям горок и чешуи дракона.

На протяжении XV века новгородская иконопись прошла длинный путь развития. В ранних ее произведениях сильнее давало о себе знать воздействие народных воззрений. Позднее усиливается артистизм выполнения, но вместе с тем живопись становится менее содержательной. Ранние иконы крупнее по своим размерам и носят более обобщенный характер, позднее все становится мельче и дробнее. В ранних иконах даже при обратной перспективе есть пространственная глубина, позднее усиливается плоскостность. Изменяется и характер красок. Вместо цельного, чистого цвета появляется любовь к полутонам, иногда к совсем приглушенной гамме. В развитии новгородской иконописи XV века можно заметить противоречивость: наперекор совершенствованию мастерства исполнения воображение мастеров оскудевало, искусство теряло свою этическую основу, все больше становилось забавой и развлечением. В этом нельзя не видеть отражения исторической судьбы Новгорода тех лет, когда анахронизмом становилась его обособленность, которую тщетно пропагандировали высшие классы в своих узко эгоистических целях.

Псков занимал „окраинное" положение и своими крепостными стенами защищал Русскую землю от ливонских рыцарей и Литвы. После того как Псков стал независимым от Новгорода, в его общественной жизни и культуре стали все яснее выступать черты своеобразия. Правда, в Пскове, как и в Новгороде, у власти стояло боярство, но псковское боярство было лишено владений на Севере, псковское купечество не располагало источниками легкого обогащения. Зато вокруг Пскова были более благоприятные условия для развития земледелия. Наиболее характерной чертой внутренней жизни Пскова было то, что ремесленники имели в нем больший удельный вес, чем в Новгороде. Есть предположение, что в городе существовали товарищества, члены которого непосредственно принимали участие в производстве. В Пскове находило себе место еще другое небывалое в других русских городах явление: миряне обсуждали цер-

ковные дела. В соответствии с этими чертами демократизма общественной жизни города воздействие народного творчества проявлялось в искусстве Пскова более непосредственно, чем в других художественных центрах Руси. Псковской летописи чужда литературность и витиеватость, она близка к просторечию и пестрит народными поговорками и пословицами. В начале XVI века в Пскове возникла замечательная повесть о взятии города московским князем. Проникнутая горячей любовью к родному городу, она написана живым, образно-поэтическим языком.

Псковичи уделяли много внимания искусству. Псковские летописи наполнены сведениями о построении храмов и об их росписях. Город этот, как и Новгород, был до Великой Отечественной войны богат памятниками старины. Псковское искусство во многом примыкает к новгородскому. Но это не исключает того, что оно имело свое лицо. Совершенством, чистотой и строгостью стиля псковские памятники уступают новгородским. Зато в них больше непосредственности, теплоты и естественности.

В XV веке в Пскове получает распространение тип однокупольного четырехстолпного храма. К этому типу принадлежат церковь Василия на Горке (1413), церковь Косьмы и Дамиана (1462—1463), Богоявления „в бродех" (1444) и Успения с Пароменья (1521). С первого взгляда эти храмы похожи на новгородские. Но новгородские храмы даже в тех случаях, когда они были связаны с окружающей застройкой посада, обычно отличались большой обособленностью и завершенностью архитектурных форм, и потому их создатели главное внимание обращали на соотношение между отдельными частями здания (ср. стр. 144). Псковские церкви не столь решительно отделяются от жилых домов уже в силу своей большей приземистости (133). В псковских храмах не только сохраняется традиционная трехапсидность, но они к тому же еще обстраиваются приделами и кладовыми, которые еще больше связывают их с окружающими домами. Псковские мастера первыми сумели внести в строительство каменных храмов тот принцип свободной композиции, который, видимо, был искони присущ народной деревянной архитектуре и позднее нашел широкое распространение в XVII веке.

Что касается покрытия псковских храмов, то в большинстве случаев оно было восьмискатным, иногда, как в церкви Василия на Горке, позакомарным, как и в более раннее время. Во всяком случае, в Пскове оно не было таким крутым, как в Новгороде, и потому соответствовало силуэту растянутых вширь апсид. Характерной чертой небольших псковских храмов являются ступенчатые своды. Сущность этих ступенчатых сводов в том, что подпружные арки между столбами лежат несколько выше, чем коробовые своды, примыкающие к стене. Возможно, что они были заимствованы из Чернигова или из Москвы, хотя в остальном псковские храмы отличаются глубоким своеобразием (ср. 117).

В декоративном убранстве псковских храмов преобладают те же мотивы валиков-арок на апсидах и треугольных впадинок на шейках главок, что и в новгородской архитектуре. В остальном декорации зданий Пскова отличаются как от новгородских, так и от раннемосковских. В Новгороде в большинстве слу-

32. Федор Стратилат, убивающий змия. Новгородская икона

чаев как лопатки стен, так и украшения храмов, построенных из известняка, выполнялись из кирпича; они нередко выступают из стены, дают представление об ее массивности; над впадинками ставятся пояски арочек; стены покрываются крестами, и потому вся стена расчленена и активна. В Пскове и стены и декорации делаются из плитняка; впадинки просто выдолблены в камне; этим еще больше сохраняется гладь стены; самый прорезной узор, нередко в несколько поясков, носит плоскостной характер.

Уже в XIV веке в небольших храмиках четыре внутренних столба так загромождали пространство, что новгородцы и псковичи иногда стесывали им края. Псковичи первыми среди древнерусских зодчих стали строить небольшие храмы вовсе без столбов (церковь Успения в Гдове XVI века, разрушенная фашистскими захватчиками). Плодотворность этого новшества показало будущее. Подобное построение стало возможным только благодаря умелому применению ступенчатых сводов. Но дело не только в достижениях строительной техники. Упраздняя традиционные столбы, псковичи лишали церковное здание его специфически церковного характера. Небольшие бесстолпные храмики и особенно их приделы похожи на палаты. Этим в церковную архитектуру вводился светский элемент, значение которого в дальнейшем все больше и больше возрастало.

Характерной особенностью псковских храмов являются звонницы. Первоначально они строились из дерева. В землю вбивались на равном расстоянии друг от друга деревянные столбы, поверх них накладывалась перекладина. В задачи строителей каменных звонниц входило связать эти столбы вместе и создать из них единое целое. Звонница близ Пароменской церкви представляет собой образец простоты и ясности (134). Несмотря на отсутствие украшающих элементов, это здание производит сильное художественное впечатление, главным образом, безупречно найденными пропорциями, в которых ничего нельзя изменить без того, чтобы нарушить меру. В отличие от новгородской звонницы в кремле с главкой посредине и тем более от более поздних шатровых колоколен, в псковских звонницах ничего, кроме маленького крестика, не указывает на их церковное назначение. Будучи построены из камня, звонницы воспринимались как составная часть церковных ансамблей, но благодаря преобладанию в них горизонтальных членений они еще сильнее связывали церковную архитектуру с окружавшими ее домами.

В псковской архитектуре XVI века сказывается такая приверженность к старым типам зданий, какой в то время не было даже в Новгороде. В ней появляется сухость форм, побеждает строгая симметрия, — все это говорит о том, что здесь постепенно ослабевает живое творческое начало.

Псковская живопись до сих пор остается мало изученной. До недавнего времени трудно было составить себе представление о псковской школе, так как были известны только поздние ее образцы. Между тем ее своеобразие уже в XIV—XV веках не подлежит сомнению. Как и в псковской архитектуре,

в псковской живописи при известном сходстве с новгородской больше свободы и непосредственности, но меньше стилевой выдержанности и артистизма.

Погрудная икона архангела Гавриила (24) дает представление о раннем псковском искусстве. В этой иконе нет утонченной одухотворенности и изящества, как в образах Рублева (ср. фронтиспис). В ней нет и такой правильности, четкости рисунка, как в новгородских изображениях подобного рода. Рисунок в псковской иконе несколько нетвердый, как бы сбитый. Зато в облике ангела есть редкая в древнерусской живописи непосредственность. У него большие глаза, но не такие мечтательные и скорбные, как у ангела „Златые власа" (ср. 15). Нос, как в большинстве псковских икон, с резко обозначенным хрящом, уголки губ опущены, брови чуть вскинуты, — в целом это миловидное юное лицо не отличается возвышенным характером, как обычно лица ангелов в иконописи. Женственный кудрявый юноша вопросительно выглядывает из иконы. Такое обращение к зрителю — редкое явление в древнерусском искусстве, которое всегда сохраняло грань между „горним" и „земным". Здесь невольно вспоминаются те заметки псковских писцов, которые они вставляли в свои тексты, вроде „О, господи, дай мне живу быти хотя 80 лет" или „Ох, ох, голова ми болить, не мочи писати, а уже нощь!" По характеру живописного выполнения псковская икона заметно отличается от новгородских. Псковичи любили зеленый цвет, который в Новгороде занимал подчиненное место; они предпочитали насыщенный шафранно-красный цвет звонкой новгородской киновари. Линий в псковских иконах почти не чувствуется; формы лепятся более мягко и свободно. Силуэт головы ангела приближается не к кругу, а скорее к овалу.

В „Любятовской богоматери" (129) нет того изящества, которым отличается „Донская богоматерь". Фигура Марии угловата, у нее тонкая шея, младенец долговязый. В композиции нет безупречной строгости большинства русских икон других школ (ср. 130). Зато в ней подкупают теплота и непосредственность чувства. Жест младенца, который касается щеки матери, встречался и ранее, но передан он здесь так, будто мастер подглядел его в жизни. Во взгляде Марии есть озабоченность, теплота. Мария припала к младенцу, словно шепчет ему на ухо ласковые слова.

Псковский мастер даже в изображении евангельских событий отступает от канона. В иконе „Сошествие во ад" (131) Христос хотя и окружен традиционным нимбом, но не похож на всевластного повелителя; на первый план выдвинуто его решительное движение, усилие, с которым он хватает за руки Адама и Еву, вылезающих из гробов. Он делает порывистый шаг, повисая над безднами ада. В псковской иконе не темные предметы выступают на более светлом фоне, как обычно в иконах (ср. 32), а, наоборот, светлые на темном. Фигуры заполняют всю плоскость иконы. Небывалая в Новгороде смелость: на полях наверху представлено, как все святые с богоматерью во главе предстательствуют, но не перед Христом, а перед Николой. В иконе „Огненное восхождение Илии" (Псковский музей) в фигурах нет паренья, в композиции нет четкости новгородских икон. Все более тяжело, осязаемо, предметно. Илья в колеснице повернулся лицом к ученику Елисею, не замечая дви-

жения огненных красных коней и ангела, который ведет их к небу. Словно сознавая, что человек не может подняться на небо, мастер лишил это изображение легендарного события всего мистического. Наоборот, с большим вниманием передана каждая лещадка крутой горы, по которой движется колесница.

Так же как в архитектуре Пскова, в его живописи в конце XV века теряются непосредственность и свежесть. Псковское искусство не в силах было последовательно развить проявившиеся в нем в начале XV века черты реализма. Теперь происходит канонизация достигнутого. Эти особенности позднего псковского искусства нашли наиболее наглядное выражение в иконе „Троица" (132). В этой „Троице" все три фигуры ангелов совершенно неотличимы. В них нет ни глубины чувства Рублева, ни энергии образов новгородских икон на эту тему. Быть может, псковский мастер троекратным повторением одной и той же фигуры ангела хотел подчеркнуть равенство трех лиц троицы. Ее авторитет усиливается резким противопоставлением сидящих за трапезой ангелов тому, что происходит на земле. Наверху все спокойно и застыло, в мире земном царит беспокойное движение. Авраам подносит дары, и тут же, повторенный второй раз, он закалывает тельца; стол заставлен чашами. Характерные признаки псковского письма в этой иконе — ярко шафранные и зеленые краски. Но на этот раз обилие золота и мелкого узора придает иконе дробный, декоративный характер. Это предвосхищает некоторые особенности русской живописи XVII века.

Говоря о Новгороде и новгородской культуре XV века, нельзя забывать, что, помимо города и его пригородов, вроде Тихвина и Старой Руссы, у него были обширные земли, которые составляли основу его могущества. В эти места отправлялись предприниматели-ушкуйники за добычей, туда переселялись на житье новгородцы. Новгородские купцы нередко встречались здесь с выходцами из Москвы. В этих краях и в искусстве сталкивались новгородские и московские воздействия. Трудно переоценить значение этих обширных, но еще мало изученных областей для истории русской культуры. Если Новгороду, как столице, в делах искусства принадлежало первенство, то это не исключает того, что на окраинах шла своя самостоятельная культурная жизнь. Сами новгородцы, общаясь с местным населением, могли у него кое-что позаимствовать.

Русский Север был в течение долгого времени хранителем древнейших культурных традиций. Впоследствии именно в Олонецкой и Архангельской губерниях были записаны русские старины о богатырях. Жители Севера коротали вечера, слушая песни о Владимире Красном Солнышке и киевских богатырях, которые стояли на страже земли русской. Крестьяне воспевали подвиги „степной Руси", хотя сами из поколения в поколение жили среди дремучих лесов.

Древнейшая архитектура северной Руси почти не сохранилась: вся она была деревянной и стала добычей огня. Большинство уцелевших храмов относится к XVII—XVIII векам. Можно лишь предполагать, что сгоревшие храмы XV—XVI веков были похожи на эти позднейшие постройки. Зато до нас дошло множество икон из этих деревянных храмов Севера. Нередко их безоговорочно

относят к новгородской школе. Старые собиратели имели для них свое обозначение: „северные письма“. Учитывая обширность русского Севера, приходится признать это обозначение очень общим и расплывчатым.

Иконы „северных писем“ в большинстве своем гораздо скромнее по замыслу, беднее по материалу, менее совершенны по выполнению, чем новгородские. В некоторых случаях можно полагать, что выполняли их доморощенные мастера, которые не обладали всем опытом, накопленным в таких центрах, как Москва и Новгород. Многие из икон, которые по признакам стиля следовало бы отнести к XIV—XV векам, на самом деле возникли в XVI веке, и это говорит о запоздалом развитии искусства на Севере.

Если бы „северные письма“ обладали только этими особенностями, они не заслуживали бы внимания. Но в них проявляется большая смелость, яркость дарования, живость воображения местных художников. Когда новгородские мастера попадали на северные окраины, они не могли не залюбоваться этими незамысловатыми изделиями, как позднее наши великие музыканты не могли не заслушаться простых деревенских напевов. В произведениях „северных писем“ более непосредственно, чем где-либо еще, проявилось самостоятельное творчество крестьянства древней Руси.

К числу созданных на Севере произведений местного творчества принадлежит икона Дионисия Глушицкого, изображающая Кирилла Белозерского (начало XV века, Третьяковская галлерея). Изобразив маленькую сутулую фигурку кривобокого, похожего на лесовичка старца, иконописец под непосредственным впечатлением виденного создал один из первых русских портретов. Ничего подобного не решались делать самые искусные мастера новгородской школы. Правда, проявление черт реализма в „Кирилле Белозерском“ осталось на Севере явлением единичным.

Мастера „северных писем“ еще больше, чем новгородцы, стремились к наглядности и обстоятельности своего рассказа. Многие иконы северного происхождения словно рассчитаны на то, чтобы не знающий грамоты зритель смог понять их изобразительное повествование. В вологодской иконе XVI века (Русский музей) история Христа, начиная с „Благовещения“ и кончая „Сошествием святого духа“, рассказана в семидесяти эпизодах с несколькими стами фигур. Многое заимствовано из старых образцов, но многое, вроде плачущего при крике петуха Петра или седлающего коня сотника Лонгина, найдено самим мастером.

Большинство „северных“ икон отличается несложностью композиции: они как бы составлены из разрозненных фигур, о связи между которыми зритель может догадаться, если он наперед знает смысл представленного события. В этих наивных изображениях подкупает способность мастеров делать наглядным самый отвлеченный сюжет. В иконе „Восхождение Илии на небо“ (Третьяковская галлерея) огненное сияние вокруг пророка передано в виде красного диска. Елисей коленом упирается в этот диск, подобно тому, как крестьянин, затягивающий постромки, упирается коленом в хомут. В „северных“ иконах бросаются в глаза яркость красок, резкость контуров, обобщенность силуэтов.

Икона богоматери „Умиление“ (130) происходит из таких мест, где скрещивались влияния Москвы и Новгорода. По своему типу она близка к ряду раннемосковских икон: Мария склоняется к младенцу, тот прижимается к ней щечкой и касается ее щеки своей рукой. Но создатель этой иконы усилил, заострил все черты традиционного типа. Мария склоняет голову, почти касаясь ею края иконы, младенец высоко поднял ножку и опустил ручку со свитком, фигура его полна беспокойства и трепета. Этому движению вторит извивающаяся бахрома плаща Марии, и это вносит в композицию волнение и тревогу. Вся икона нарядно изукрашена узором, как крестьянская вышивка. В ней есть нечто трогательно-напевное, нечто хватающее за душу, как в русских народных песнях о разлуке матери с сыном.

„Снятие с креста“ и „Положение во гроб“ входили, повидимому, в праздничный ряд какого-то большого храма неподалеку от Каргополя (33). К обычному типу композиций этого рода мастер ничего не добавил. Но традиционное оплакивание мертвого Христа превращено им в образ огромной эпической силы. Перед этим произведением нельзя не вспомнить о том, сколько горя приходилось тогда на долю русских женщин и с каким мужеством они умели переносить испытания судьбы. Жена Дмитрия Донского оплакивает своего супруга „громким гласом“, и в словах ее сквозь традиционные риторические формулы звучат отголоски народной поэзии. „Звери земные на ложа своя идуть и птицы небесные ко гнездам летят, ты же, господине, от дому своего не красно отходиши... Старые вдовы, тешите меня, молодые вдовы, поплачите со мною, вдовия бо дела горячее всех людей“.

Самые искусные новгородские мастера XV века не в состоянии были подняться до высоты того эпического чувства, которое проявилось в „Положении во гроб“. В византийской живописи XIV века часто встречается изображение Марии в обмороке. В русской иконе „северных писем“ Мария самозабвенно припала к телу мертвого сына, за ней склонились любимый ученик Христа Иоанн и старец Иосиф, над ними толпятся праведные жены — все они оплакивают бездыханное тело, обвитое белыми тканями. В своей падуанской фреске на эту тему Джотто сосредоточил внимание на различных оттенках переживаний отдельных участников сцены. Русский мастер слил все голоса оплакивающих в одну мощную мелодию. Воздетые кверху руки женщины — это высшая нота отчаяния, и вместе с тем они выразительны, как заклятие, как слова Ярославны, оплакивающей Игоря.

Строгая обобщенность, отказ от всего второстепенного позволили безымянному мастеру создать подлинный шедевр. Подобный лаконизм выражения составляет существенную черту классического искусства (ср. I, 5). Движение сосредоточено в иконе там, где над головой Христа склонились все фигуры. Скалистые горки повторяют жесты протянутых рук. Как и в волотовских фресках (ср. 22), эти горки служат аккомпанементом драматической сцены. Благодаря обратной перспективе в передаче саркофага, плоская, обвитая саваном фигура выступает вперед. Горки, хотя и представлены вдали, также не уходят вглубь; они как бы нависают над фигурами.

Замечательной особенностью „Положения“ следует признать его колорит — типичный колорит икон „северных писем“ с преобладанием киновари и охряными красками без пробелов, без той вибрации тонов, которая была свойственна живописи XIV века. Икона „Положение“ выполнена в ярких, почти радостных красках. Можно подумать, что мастер пытался преодолеть трагическое настроение сцены красочностью своей живописи. Словно изображал он не надгробный плач, а славу и торжество умершего. Фигура Христа выделяется белым силуэтом, который воспринимается как выражение его бескровности, безжизненности. Все остальное выдержано в теплых тонах. Наиболее патетичная фигура воздевшей руки Марии Магдалины выделена плащом огненно-красного цвета. Красные отсветы падают на желтые горки.

Видимо, близким к „северным письмам“ было искусство провинциальных городов неподалеку от Москвы.

В Угличе в XV веке был выстроен князем кирпичный терем; по типу и по украшению он похож на новгородские храмы. В Угличе же в 1485 году была создана лицевая Псалтырь. Ее миниатюры восходят к миниатюрам Киевской псалтыри 1397 года. Уступая им в тонкости выполнения, они не лишены своеобразной выразительности. Изображение гор в них — это несколько зигзагов, вода — это голубая лента. Рай представлен в виде стебельков и пучечков зелени (как травы на стенах Дмитриевского собора). Одна неуклюже согбенная фигура над другой, лежащей и бездыханной, — это сотворение Адама. При всей несложности живописных приемов угличский мастер умел придать всему умозрительному и отвлеченному наглядность и предметность; для передачи каждого предмета им найден простой и ясный графический знак (128).

Среди памятников провинциальных школ многие отмечены особенно высоким художественным совершенством. Такие произведения, как „Положение во гроб“ и „Снятие с креста“, говорят о том, что иконы „северных писем“ по своему художественному уровню не всегда уступали столичным.

В XV веке в России, помимо Москвы и Новгорода, существовало множество других художественных центров. Старые княжеские города еще сохраняли самостоятельное значение: Суздаль, Тверь, Рязань, Ярославль, Ростов ярко проявили себя в искусстве. Нередко именно здесь накапливались силы, которые оплодотворяли творчество мастеров Новгорода и Москвы.

Белинский назвал Новгород „источником русской народности, откуда вышел весь быт русской жизни“.

В Новгороде были условия для того, чтобы слагавшиеся веками народные понятия красоты могли найти себе наиболее последовательное художественное выражение. В Москве Рублев положил основание последующей традиции, но все же лучшие достижения московской школы начала XV века были чем-то неповторимым, как неповторим был и сам Андрей Рублев. Новгород не имел своего Рублева, но зато создал школу, из которой вышло множество превосходных произведений искусства. На всех них лежит отпечаток характерных

черт новгородской школы — меткость характеристик, ясность композиции, четкость форм, яркость колорита.

В XV веке во всей Восточной Европе — ни на Балканах, ни в самой Византии, ни на Кавказе — не было станковой живописи такого же художественного совершенства, как в Новгороде.

Однако ни в Новгороде, ни в других близких к нему русских городах не было в это время условий, которые способны были содействовать дальнейшему процветанию искусства. Хотя в памятниках, которые создавались для новгородской и псковской знати, и отражалось то, чем жили, о чем думали „младшие люди", и это вносило в искусство живую струю народности, но в основном новгородское искусство второй половины XV века все больше становилось на путь изысканной манерности и внешнего артистизма. Оно теряло свой монументальный характер и тяготело к миниатюрности.

Москва победила и Новгород и Псков не только своим войском, но и силой своего политического авторитета, плодотворностью своих общественно-политических идей. Эти идеи способствовали дальнейшему развитию народного творчества и формированию общерусской художественной культуры.

ГЛАВА ДЕВЯТАЯ

Без рассуждения и доброе ведет ко злу.

Нил Сорский

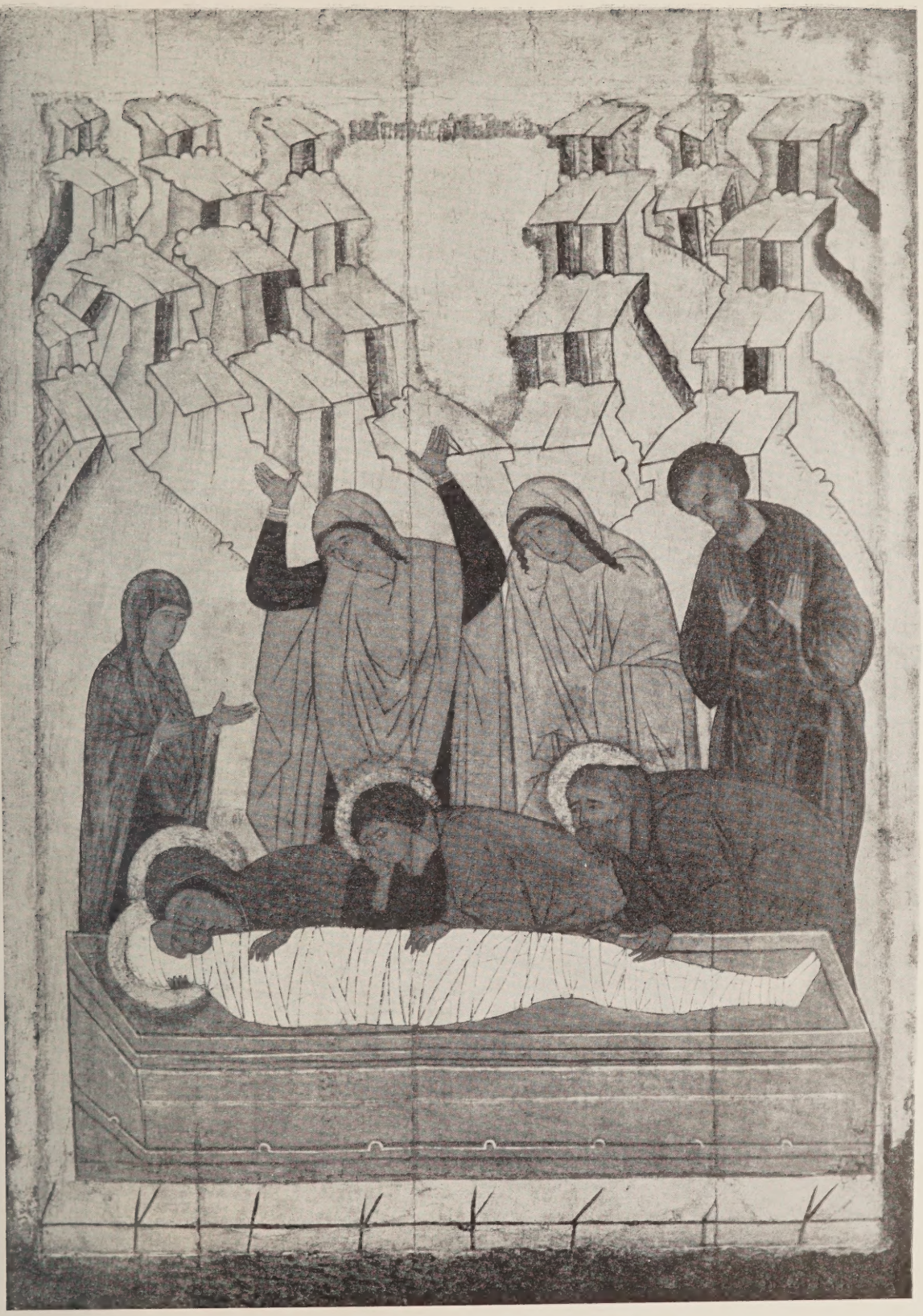
Сомнение мать всем порокам.

Иосиф Волоцкий

Основой объединения русских удельных княжеств в XV веке было укрепление их экономических и культурных связей. Это объединение было ускорено внешними причинами. Русский народ все еще находился в то время в окружении сильных и опасных врагов. С юга Москву тревожило своими набегами Крымское ханство. Казанское царство было твердыней на Востоке. Польша и Литва держали в подчинении исконно русские области и грозили самой Москве. „...интересы обороны от нашествия турок, монголов и других народов Востока требовали незамедлительного образования централизованных государств, способных удержать напор нашествия“ (И. В. Сталин. Соч., т. 5, стр. 34).

Начатое Москвой еще в XIV веке объединение удельных княжеств завершилось в конце XV века сложением Русского централизованного государства. Присоединение Новгорода и позднее Пскова означало окончательную победу Москвы над остатками феодальной раздробленности. С объединением русских земель под властью московского великого князя упрочилось и международное положение Русского государства. Германский император искал союза с Москвой и через своего посла предлагал Ивану III королевский титул, однако тот отверг предложение, напомнив императорскому послу об исконной независимости русских государей.

Феодальная монархия содействовала развитию на Руси материальной и духовной культуры. Ради усиления связей между отдельными частями государства строится разветвленная сеть дорог. Созданием „Судебника“ 1497 года вносятся единообразие и порядок в судопроизводство. Русская армия получает передовое по тому времени вооружение. Наименование Ивана III „государем всея Руси“ означало, что власть московского великого князя приобретала общегосударствен-



33. Положение во гроб. Икона „северных писем"

ный характер. Позднее в сказании о Москве — третьем Риме в образной форме отразилось сложившееся в то время представление о всемирно-историческом значении Русского государства. Самая любовь к родине приобретала у русских людей все более осознанный характер. Недаром летописец, рассказывая об оказанном татарам в 1480 году сопротивлении, взывает к своим соотечественникам: „О храбрии мужественнии сынове Русьстии! потщитеся охранити свое отечество, Русскую землю от поганых: не пощадите своих голов, да не узрят очи ваши пленения и грабления святым церквам и домам вашим и убиения чад ваших, и поругания женам и дочерям вашим, якоже пострадаша иныи велиции славнии земли от турков..."

В конце XV века в Русском государстве положение основной массы трудящегося населения страны — крестьянства — оставалось тяжелым. С развитием денежного обращения появляется новый стимул для эксплуатации крестьянства — денежная рента. Землевладельцы получают возможность обращать доходы с земли в деньги. В связи с этим расширяется боярская запашка, все тяжелее становится барщина. В конце XV века законом о Юрьевом дне ограничивается срок перехода крестьян к новым помещикам. Крестьяне все больше испытывают на себе гнет крепостной зависимости и нередко открыто выражают возмущение. Недаром в житии Антония Сийского рассказывается о том, как крестьяне стремились избавиться от соседства монастыря. „Яко великий отец сей близ нас вселился, по мале времени совладеет нами и селитвы нашими".

Наиболее значительным явлением в жизни Русского государства этого периода было укрепление великокняжеской власти. С того момента, как великий князь приобрел право ставить митрополита, государство полностью подчинило себе церковь. Власть все больше сосредоточивалась в одних руках. Иван III еще выслушивал советников, но уже его сын никакой „встречи" (противоречий) не терпел. Защитники великокняжеской власти отстаивали мысль, что великие князья подобны богу; они осуждали „строптивых" подданных и призывали их к покорности государям, как наместникам бога на земле. „Богоизбранный", „боговенчанный", „святейший", „пресветлейший", „высокопрестольнейший" — такими напыщенными эпитетами украшали риторы имя государя.

С укреплением великокняжеской власти родовитое боярство постепенно утрачивает политическое значение. В конце XV века в Московском государстве устанавливается порядок распределения служб в зависимости от родовитости — местничество. Боярская знать пыталась этим защитить себя от произвола государя, но вместе с тем местничество ограничивало значение личности. При местничестве не заслуги определяли общественный вес человека, а лишь степень его родовитости. Новым явлением в это время был рост мелкого служилого дворянства и купечества. Из этой среды выходят многие русские дипломаты. Среди них были и такие образованные люди, как Ф. И. Карпов — первый русский переводчик Овидия.

Что касается положения русской церкви, то она сохраняла накопленные земельные богатства и держала в своих руках просвещение, и в частности искусство. Однако в конце XV века возникло учение, которое грозило поколебать

авторитет церкви. На этот раз ересь нашла широкий общественный отклик и получила распространение и в высших слоях московского боярства и духовенства. Одержав победу над ересью, ее противники всячески стремились ее очернить, и потому, как и о стригольниках, мы знаем мало достоверного о воззрениях еретиков конца XV века. Одно несомненно, что в этом движении, социальные корни которого до сих пор мало выяснены, находили себе выражение сомнения в основах церковного учения, в догматах о загробной жизни, о втором пришествии и о царствии небесном. „И писания отческая суть ложна", — заявлял один из еретиков. Из этих представлений вытекало отрицание обрядов, в частности почитания икон. Хотя „ересь жидовствующих", как было названо это движение, была разгромлена, ее появление говорило о том, что в конце XV века в Москве имело место пробуждение критической мысли. Оно не могло не отразиться и на искусстве.

Проявления свободомыслия, которые сказались в ереси конца XV века, не находили себе в то время широкого признания. Правда, выражением возросшей любознательности было распространение в XVI веке переводного сборника „Просветитель", но и в нем начатки естественно-научных сведений о земле, о кометах и о природе человека перемешаны были с самыми фантастическими легендами о сотворении мира, о рае и аде, о божестве и дьяволе. В Москве усердно переводили гадательные книги. Увлечение астрологией было одной из форм выражения отрицания свободы воли человека. В среде оттесняемой великим князем знати ожидали „светопреставления".

Судьба такого высокообразованного писателя, как Максим Грек, который появился в Москве в начале XVI века, дает понятие о том, каково было в то время положение просвещения на Руси. Приглашенный в качестве переводчика, Максим Грек в своих сочинениях резко выступал против невежества и суеверий, отмечал он и тяжелое положение трудового крестьянства. Хотя Максим в основном не посягал на церковные догматы, его близость к боярству дала повод для обвинения его в ереси и высылки из Москвы. Вместе с тем вся его деятельность переводчика и просветителя оказалась под запретом.

В церковной жизни начала XVI века существенное значение имели разногласия между двумя группами духовенства, которые разделили церковь на два враждебных лагеря. Поскольку монастыри обладали тогда огромными земельными богатствами и вместе с тем и „сидевшими" на этих землях крепостными крестьянами, на рубеже XV и XVI веков в споре о допустимости земельных владений монастырей столкнулись интересы крупного боярства и церкви.

Одна из сторон резко высказывалась против церковного землевладения. Это были монахи, которые жили далеко на севере, в Белозерском крае, их называли „заволжскими старцами". Они неукоснительно соблюдали в своей жизни древний монастырский устав. „Заволжские старцы" требовали, чтобы монахи сами добывали средства для пропитания и призывали паству к отказу от роскоши. Восставая против поклонения букве писания, они стремились проникнуть в его сущность. Не считая человека существом, „погрязшим в грехе", они относились снисходительно к его слабостям и недостаткам. Во взаимоотношениях между

людьми они требовали прежде всего дружбы, согласия, не подчинения одних другим, а свободы для каждого. Не восставая против традиционных обрядов, они все же напоминали, что слепое поклонение иконам приводит к идолопоклонству. Добродетель не в том, что человек говорит устами, в „молитве словесной", а в том, что у него на уме, в его „умной молитве". Они считали, что даже в вопросах веры должно участвовать „человеческое разумение". „Заволжские старцы" ни в чем не отступали от церковных правил, и потому обвинить их в ереси было невозможно. Их глава Нил Сорский выступал как последователь Сергия. Но проповедуя уход из жизни, отречение от общественной деятельности, „заволжские старцы" оказались беспомощны в борьбе с господствующей церковью.

Их противники тоже опирались на авторитет Сергия и его учеников. Но сила их была в том, что они рассматривали монастыри в качестве оплота государства и его главы. Это давало им убедительное доказательство своей полезности и государственной необходимости. Если монастыри будут лишены богатств, говорили противники Нила, то каким образом знатные, богатые люди сумеют найти себе в них пристанище? Это открывало путь для развития в монастырях стяжательства — монахи начинали отдавать деньги в рост. Впрочем, Иосиф Волоцкий, глава защитников монастырского землевладения, в своем монастыре ввел суровый „общежительный" устав по примеру Сергия. Монахи должны были подчиняться строгой дисциплине. В качестве игумена он держал себя, как настоящий „князь церкви", самовластно, как государь. В своей заботе об устройстве земной жизни „осифляне" в противоположность „нестяжателям" провозглашали: „Прежде о телесном благообразии попечение, потом же о внутреннем хранении". Отсюда проистекала забота о благолепии храмов, об их убранстве и об иконописании. „Осифляне" придавали большое значение просвещению, но свободомыслие они стремились всячески подавить. В непримиримой борьбе с ересями они пользовались поддержкой государства в качестве защитников существующего порядка. Они не останавливались перед требованием жестокой казни вероотступников. В своей борьбе они допускали все средства ради достижения конечной цели. Они говорили о „богопремудром коварстве" и называли бога „хитрецом".

Нельзя утверждать, что каждое из этих двух направлений церковной политики создало особое направление в искусстве. Но вопросы, которые встали в связи с борьбой „заволжских старцев" с „осифлянами", занимали и русских художников конца XV и начала XVI века.

В русском искусстве этого времени заметно возрастает стремление ко всему величавому. Сказывается это прежде всего в широком размахе архитектурного строительства и в монументальной живописи. Московские мастера еще в XIV — начале XV века обращались к домонгольской владимиро-суздальской традиции. Но тогда многое в ней было для них недостижимо. В конце XV века возникает задача превзойти это древнее величие. Искусство должно было отразить возрос-

шее значение государства и великокняжеской власти. Его существенной чертой становится торжественность, представительность. Все стремительное и порывистое, что было так сильно в XIV—XV веках, изгоняется из искусства. Вместе с этим искусство теряет некоторую долю своей былой простоты, в нем появляется стремление к роскоши, которая была неизвестна в эпоху Рублева. В роскоши и великолепии искусства отразились вкусы, которые установились при дворе московского князя, торжественный церемониал, который введен был в Москве при содействии жены Ивана III, племянницы последнего византийского императора, Софии Палеолог.

Впрочем, все это не значит, что все русское искусство служило лишь прославлению великокняжеской власти. На произведениях конца XV— начала XVI века лежит отпечаток одухотворенности, подлинное вдохновение дает о себе знать в лучших произведениях той поры. В искусстве XIV — XV веков значительную, порой решающую роль играло живое человеческое чувство. Теперь в искусстве усиливается момент сознательности. В отдельных случаях допускается отступление от традиций во имя того, что разумно, последовательно, логично и целесообразно. Это накладывает отпечаток на лучшие произведения той поры и в некоторых случаях приводит к холодности, какой не знало русское искусство более раннего времени.

В конце XV века художественная деятельность была широко развита и в Новгороде, и в Пскове, и в ряде других городов, но самое новое и передовое в то время создавалось в Москве. Двор московского великого князя становится в подлинном смысле этого слова средоточием художественного творчества. То, что делается в те годы в Москве, на много лет вперед определяет дальнейшее художественное развитие русского народа.

Русское искусство развивается в это время на основе тех традиций, которые сложились в Москве еще в начале XV века. Правда, в середине века, в годы вновь разгоревшихся удельных междоусобий, в искусстве наблюдается некоторое затишье: не возводится крупных зданий, не выступают выдающиеся мастера. В конце XV века происходит возрождение традиций Москвы периода ее первых побед в освободительной борьбе. В течение всего этого времени имя Рублева продолжает сохранять свою притягательную силу. Одухотворенная красота его образов вдохновляет мастеров Ивана III. Это не исключает того, что московские мастера снова и снова оглядываются на владимиро-суздальское наследие XII века. Подобно тому как московские князья объединяют под своей властью русские земли, так и в искусстве Москвы в конце XV века происходит объединение лучших художественных сил крупнейших центров, в первую очередь Пскова и Новгорода. К псковским мастерам обращаются из Москвы за советами в связи со строительством Успенского собора. Московские мастера знакомятся с лучшими достижениями живописи Новгорода.

Возведение больших сооружений в Москве выдвигает архитектуру на одно из первых мест среди других видов искусства. В технике строительства в эти годы достигаются большие успехи. Здания строят из кирпича и из белого камня; впервые входят в употребление железные скрепы. В конце XV века можно

говорить о новом расцвете стенной живописи. В этом отношении московское искусство решительно отличается от новгородского, в котором стенопись в то время приходит в упадок. Одновременно с этим значительное внимание уделяется иконе и миниатюре. В целом в Москве при Иване III все виды искусства представлены в равной степени.

В прежние годы русские совершали свои паломничества только в Царьград и Иерусалим, где их привлекали прежде всего „святыни" и где они редко уделяли много внимания искусству. После того как уже в начале XV века спутники Исидора побывали в Италии, русские люди несколько раз отправлялись на Запад. В 1475 году со слов царского посла Семена Толбузина, пригласившего в Москву Аристотеля Фиораванти, в летопись заносится: „а в Венеции церковь святого Марка очень удивительна и хороша, да и ворота венецианские сделаны, его же работа очень искусно и хорошо". Сильное впечатление на московского посла произвел сосуд, из которого лилась и вода, и вино, и мед, „что хочешь, то и будет". В эти же годы тверской купец Афанасий Никитин отправляется в далекое путешествие в неведомые края, на Восток. В Индии на него производят впечатление не только ее роскошная природа и нравы туземцев, но и памятники искусства. В Бидаре его внимание привлекает султанский дворец. „А дворец его очень красив, всюду резьба да золото, и последний камень вырезан и очень красиво расписан золотом; да во дворце же разные сосуды".

В это время на Руси все больше дает о себе знать понимание эстетической ценности художественного творчества. Рассказывают, что Иосиф Волоцкий, будучи в ссоре с одним князем, послал ему в подарок иконы письма Рублева и Дионисия, двух более всего почитаемых мастеров, и эти иконы так порадовали князя, что он сменил гнев на милость. Высокая оценка самого мастерства произведений была в те времена явлением новым. В некоторой степени этому содействовало то, что в русском искусстве усиливался светский элемент. Вряд ли случаен тот факт, что крупнейший иконописец конца XV века Дионисий был мирянином, главой большой артели, в которую входили его сыновья. При крайней скудости наших сведений о жизни и нравах древнерусских мастеров большой интерес приобретает предание того времени о том, что Дионисий однажды во время поста стал лакомиться мясом, и хотя повествование завершается назидательной концовкой: в мясе внезапно появились черви, — самое предание это свидетельствует о том, что величайший живописец того времени не пользовался славой набожного человека.

Все русское искусство в целом продолжало служить прежде всего церкви, оно все еще говорило языком церковных образов, даже в тех случаях, когда выражало идеи более широкого, общегосударственного значения. Церковь стремилась использовать искусство в своих целях. Иосифу Волоцкому принадлежит „Послание к иноку", нечто вроде небольшого трактата об искусстве. Он выступает в нем против еретиков, которые приравнивали почитание икон к идолопоклонству. Путем сложных богословских доказательств Иосиф стремится убедить своего адресата в том, что даже такой отвлеченный догмат, как троичность

божества, может быть изображен художником. Иосиф опирается в этом на авторитет Рублева. Новым является то, что он восстает против призывов к простоте и ради повышения торжественного характера богослужения требует от церковного искусства представительности.

В соответствии с ростом власти московского государя и укреплением международного положения Русского государства одной из первых задач архитектуры при Иване III становится укрепление и украшение столицы и ее центра — Московского Кремля. Осуществление этой задачи в обширных по тому времени размерах стало возможно лишь благодаря экономическому росту страны. Разумеется, интересам обороны строители продолжали уделять много внимания.

План Московского Кремля сохранил форму треугольника, которую он получил еще при Дмитрии Донском. Этот план был продиктован естественными условиями местности: Кремль высится на холме у слияния двух рек — Неглинки, проходящей ныне под Александровским садом, и Москвы-реки. Были приняты меры к тому, чтобы сделать неприступной каждую сторону треугольника, образуемого Кремлем. Небольшой канал соединил Неглинку с Москвой-рекой со стороны Боровицкой и Водовзводной башен, другой, более длинный канал, выложенный белым камнем и кирпичом, прошел вдоль кремлевской стены по Красной площади. Весь Кремль был превращен в укрепленный остров (стр. 239).

Стены и башни Московского Кремля были построены в 1485—1495 годах на месте обветшавших стен Кремля Дмитрия Донского. Стены завершались зубцами, в зубцах имелись боевые отверстия, откуда могли действовать стрелки. Башни были разделены на несколько этажей; для орудий в их толстых стенах были проделаны отверстия в разных направлениях. В то время Москва в военных действиях уже использовала огнестрельное оружие. Стены Московского Кремля должны были отвечать требованиям современной военной техники. Башни были увенчаны низкими деревянными шатрами, каждая башня имела площадку с навесными бойницами.

На фоне деревянной застройки Москвы с ее низкими домами Кремль благодаря своему высокому местоположению и мощным башням на углах и в центре каждой из трех его сторон должен был производить особенно внушительное впечатление. Каждая из его сторон носила характер самостоятельного фасада. Раньше всего была выстроена москворецкая стена с Тайницкой башней посредине: она должна была защищать Кремль с юга, откуда наступали татары. Наиболее парадная стена Кремля выходила на Красную площадь. Главный въезд вел через Фроловские, ныне Спасские, ворота.

Застройка самого Кремля с его множеством деревянных домов, боярских усадеб и небольших церквей не отличалась большой упорядоченностью. И все же для тех, кто входил в Кремль через парадный вход, его архитектурный облик раскрывался в известной последовательности. От Фроловских ворот по направлению к главной группе соборов вел прямой путь. В глубине обширной Ивановской площади высился столп Ивана Великого, который давал основное

направление и вместе с тем, наподобие огромной статуи Афины Воительницы на афинском Акрополе (I, стр. 147), закрывал главные постройки Кремля. Только миновав его, посетитель оказывался на площади, где находились кремлевские соборы. Все они были расположены как бы амфитеатром, открытая сторона которого была обращена к Москве-реке. На небывало обширной по тому времени площади зрителя обступали со всех сторон главнейшие сооружения Кремля, созданные при Иване III и Василии III, — соборы, Грановитая палата и царские терема с знаменитым Красным крыльцом.

Возведение кремлевских соборов, которые сохранились до наших дней, началось еще в 70-х годах с главного Успенского собора. Строительство Успенского собора настолько привлекало внимание современников, что летопись уделила ему несколько красноречивых страниц. Первоначальный Успенский собор XIV века к тому времени сильно обветшал, и Иван III поручил московским мастерам Мышкину и Кривцову соорудить на месте его новый, видимо, такой же одноглавый собор. Однако в Москве произошло землетрясение, и северная стена собора с лестницей рухнула; сохранился только восточный, Похвальский, придел. Приглашенные мастера-псковичи установили, что стены не устояли из-за плохого раствора извести. Тогда у Ивана III возникла мысль о необходимости построить собор, который своей внушительностью превзошел бы все древнейшие соборы на Руси. В то время Италия славилась по всей Европе своими строителями. Итальянских архитекторов вызывали во Францию, Испанию, Германию, Польшу. Иван III поручил своему послу найти пригодного для этого дела мастера, и тот привез в Москву болонского архитектора Фиораванти, прозванного за свое искусство Аристотелем. Это был действительно замечательный мастер, механик, инженер, один из многосторонне одаренных людей эпохи Возрождения, усилиями которых были заложены основы всей культуры нового времени. Свой огромный технический опыт и тонкий вкус Фиораванти употребил на то, чтобы создать собор, достойный быть главным сооружением „первопрестольной". Фиораванти и не пытался навязать москвичам вкусы своей родины. Есть известия, что он изучал Успенский собор во Владимире и хвалил это сооружение. Можно предполагать, что он совершил путешествие и в Новгород, где обратил внимание на Софию. Своей постройкой Фиораванти вошел в историю русского искусства. Нигде, кроме Москвы, не могло возникнуть в то время подобное сооружение, нигде, кроме России, мы не находим его прообразов.

По своему внешнему облику московский Успенский собор примыкает к типу пятиглавого соборного здания, каким является и Успенский собор во Владимире. Но во владимирском соборе целое складывается из самостоятельных, отвесно поставленных звеньев: прясел, апсид, барабанов. Широкая расстановка глав содействовала этому впечатлению. Опоясывающий здание арочный фриз лишь повышал напряженность архитектурных форм. Московский собор производит впечатление прежде всего цельностью своего объема (34). Этому содействуют огромные размеры его как бы сливающихся друг с другом куполов, обработка его гладких стен, небольшой объем скрытых лопатками апсид, наконец, самый характер лопаток, не переходящих в закомары, — в этом он скорее похож на

новгородскую Софию. Но в отличие от наших древнейших соборов в Успенском соборе не чувствуется преобладания массы камня. Не нарушая цельности всего массива, Фиораванти, как мастер Возрождения, подверг его ясному, логически-последовательному расчленению. Прежде всего бросается в глаза четкая, геометрическая правильность плоскостей стен. Она достигнута тем, что сложенные из кирпича стены были облицованы правильно вытесанным белым камнем. Гладь стены, особенно южной, главной, выходящей к реке, определяет основное впечатление от здания. Стена эта отличается ясностью и соразмерностью своих пропорций. Окна в виде щелей не дают представления об ее толще. Поясок арочек с колонками вделан в стену; этим ослабляется его выпуклость. Существенную роль играет то, что между окнами и пояском оставлен кусок гладкой стены, что окна нижнего ряда включены в арочный поясок и прочно связаны с ним своим ритмом. Все членения здания служат выявлению основных соотношений высоты и ширины, и это создает впечатление ясности, мощи и простоты. Осматривая собор св. Марка в Венеции, Суриков вспомнил о московском Успенском соборе и решил, что наш собор „сановитее" венецианского.

На современников производил особенно сильное впечатление внутренний вид собора. Дело было не только в строительных новшествах — крестовых сводах между куполами. Главным было общее, небывалое впечатление простора. Успенский собор должен был служить местом, где московские государи венчались на царство, где в их присутствии происходили самые торжественные службы. Поскольку для поднятия своего авторитета Иван III стремился придать всем придворным церемониям характер всенародности, в Успенском соборе его местопребывание не было отделено от местопребывания подданных, и потому в отличие от более ранних соборов хоры отсутствовали. На уровне пола позднее были устроены царские места, на которых цари пребывали во время службы. В связи с этим главной задачей строителя было объединение всего огромного внутреннего пространства. Современники верно отметили светские черты в архитектурном образе Успенского собора, говоря, что построен он „палатным образом". Подобного пространства в русской архитектуре ранее не существовало. Даже в соборе Юрьева монастыря при всем его величии преобладает стремительное движение кверху (ср. стр. 101). Успенский собор разделен столбами на двенадцать равных квадратов, покрытых куполами и крестовыми сводами. Но все внутреннее пространство сливается в одно целое (стр. 233). Похожие на „древесные стволы", круглые столбы содействуют этому впечатлению единства. Современники восторженно говорили об Успенском соборе: „бысть же та церковь чюдна вельми величеством и высотою, и светлостью и звонностью и пространством, такова же преже того не бывало на Руси, опроче Владимирскыя церковь".

Иной характер носил второй кремлевский собор — Благовещенский (137). Поставлен он был ближе к кремлевским стенам и к теремам. Строителями его были псковичи; следы их вкусов можно видеть в пояске выкружек на барабанах. В остальном он представляет собой развитие принципов раннемосковской архитектуры. Назначением Благовещенского собора было служить дворцовой церковью великого князя и его семьи. Отсюда проистекают его небольшие

34. Аристотель Фиораванти. Успенский собор Московского Кремля

размеры, теснота его внутреннего пространства. Своей миниатюрностью он контрастирует с Успенским собором, как Эрехфейон с Парфеноном. До того как к Благовещенскому собору были пристроены в XVI веке галлереи, четыре придела и четыре главы, он производил еще более стройное впечатление, особенно своими тремя равновысокими апсидами, тремя тонкими главками и двумя рядами кокошников с килевидными завершениями. Правда, небольшие стройные хра-

Аристотель Фиораванти. Успенский собор.
Москва

мики существовали и во Владимире и в Новгороде. Новой была попытка придать такому миниатюрному сооружению черты пятиглавого собора. Строителям удалось сообщить небольшому храмику внушительность, связать воедино все его элементы, чего не было в псковских постройках того времени (ср. 133).

Одновременно с Благовещенским собором, рядом с Успенским собором, выстроена была русскими мастерами небольшая Ризположенская церковь (135). В строительстве этого здания также принимали участие псковские мастера. Но все оно является типичным порождением московского творчества. Здание это высится на подклете и отличается удивительным изяществом и стройностью пропорций. Этому впечатлению стройности еще более содействовало то, что его увенчивали килевидные кокошники, килевидные арки украшали апсиды и

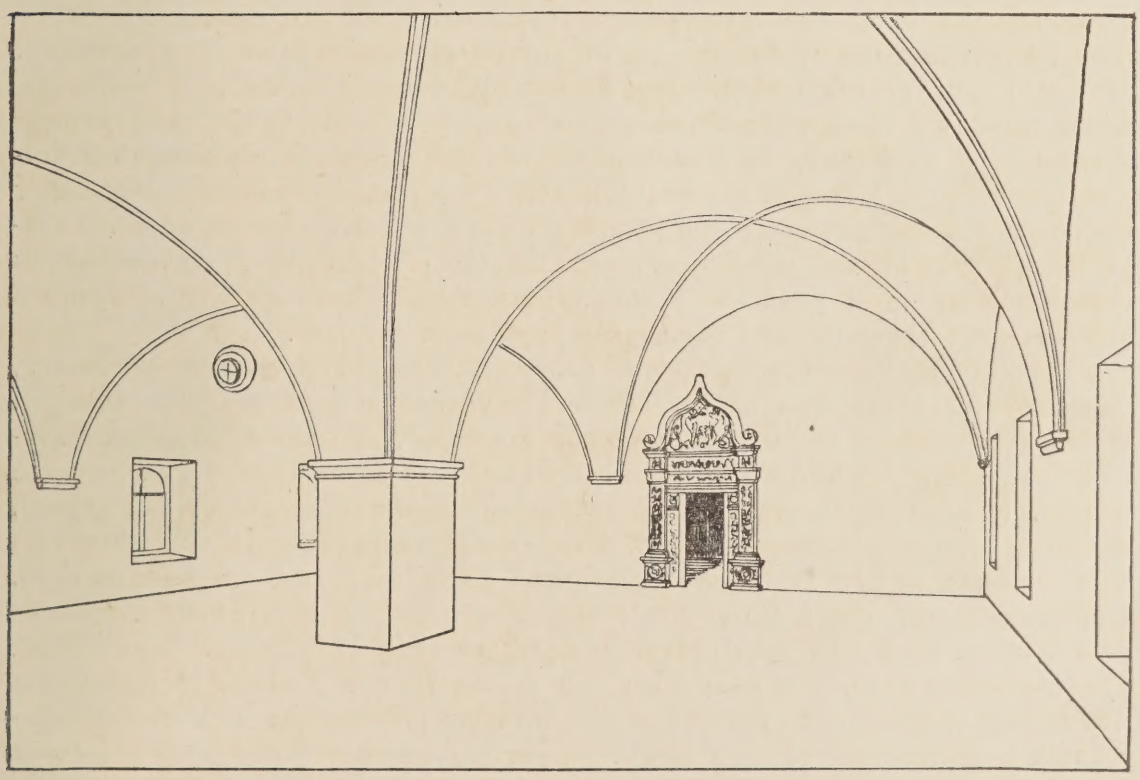
портал, и только одни окна имели полуциркульное завершение. Фрагмент пояска колонок и арок, как и в Успенском соборе, словно врезан в среднее прясло над порталом. Стены отличаются многослойностью своего убранства, почти как во владимирских храмах. Но особенно характерно для московского здания то, что от крупных членений в нем есть постепенный переход к самым мелким в виде цветных балясин, которые проходят посредине стены. Типично московский орнаментальный поясок под ними придает стене нарядность, не нарушая простоты ее гладких плоскостей и ритма килевидных арок. Рядом с величавым, огромным Успенским собором Ризположенский храм выделяется лиричностью и мягкостью своего образа. Здесь ясно видно, как разнообразны были те творческие силы, которые принимали участие в строительстве Московского Кремля.

Третий из основных кремлевских соборов, выходящих на Соборную площадь,— Архангельский (138) служил местом погребения московских государей. Строил его Алевиз Новый. Из всех кремлевских соборов Архангельский больше других несет на себе печать вкусов его создателя, миланского мастера. Снаружи он похож на светскую постройку. Стены его последовательно разделены на два этажа карнизом и обработаны ордером: они расчленены пилястрами, арками, филенками. Пилястры имеются различных масштабов, начиная с небольших, обрамляющих порталы в рост человека, и кончая огромными, в высоту нижнего этажа (ср. II, 53). Закомары его отделены от стены карнизом, что, впрочем, было еще и в Саввином монастыре, но они украшены здесь декоративными раковинами с акротериями над ними. В средней закомаре западной стороны имеется четыре круглых окна. С западной стороны собора расположена двухъярусная паперть, предназначенная для великой княгини и ее приближенных. Правда, элементы ордерного членения существовали еще в киевской архитектуре (ср. 67), но здесь они были применены с последовательностью, какой ранее русская архитектура не знала. Отдельные мотивы ордерной обработки стены вошли отныне в обиход русских мастеров и стали всеобщим достоянием. Сочетание красного кирпича стен с белокаменными членениями оказалось также вполне оправданным: содействуя четкому выделению деталей, оно и в пасмурные дни придает зданию красочность и нарядность. Правда, членение здания на два этажа не находит себе соответствия внутри собора, но его тесному пространству отвечает перегруженность его наружных стен членениями. В этом отношении и его интерьер и фасад отличаются от Успенского собора. В истории древнерусского зодчества Архангельский собор — единственный пример попытки последовательного применения ордера. При сохранении традиционного типа пятикупольного собора эта попытка мало оправдала себя, так как цельность объема нарушилась: здание как бы распалось на четыре декорированных ордером плоскости. Весь Архангельский собор носит характер величественного, но несколько тяжеловесного мавзолея.

Из четырех кремлевских храмов XV—XVI веков два меньших по размерам построены русскими мастерами, два более крупных — итальянскими. Последние несут на себе печать большей торжественности и светского величия, зато два других более изящны и одухотворенны. В этих расхождениях есть некоторое

сходство с расхождениями в понимании роли церкви у „заволжских старцев" и у „осифлян". В жизни эти расхождения приводили к открытой борьбе, к столкновению противников. В искусстве они не были такими непримиримыми. Кремлевские соборы стоят почти рядом, они дополняют друг друга; вместе они составляют одно художественное целое. В конце XV — начале XVI века в Москве еще допустимо было не только воспевание грандиозной мощи и спокойного величия, но и изящество и нарядность в духе традиций Рублева, узорочье, которое так любило русское народное искусство.

Напротив Архангельского собора высится Грановитая палата (139). Ее создателями были Марко Руффо и Пьетро Антонио Солари. Палата должна была служить местом торжественных приемов. Среди Московского Кремля, застроенного деревянными теремами причудливой формы, Грановитая палата выделялась своей простой, правильной формой, строгой пропорциональностью и ритмическим расположением окон (их наличники относятся к более позднему времени). Фасадом своим она выходит на Соборную площадь, и граненые камни ее облицовки, которые дали основание для ее названия, контрастируют с гладкой поверхностью Успенского собора и поэтажным членением Архангельского собора. Внутри Грановитой палаты находится большой зал с низким и мощным столбом посре-



М. Руффо и П. А. Солари. Грановитая палата. Москва

дине, от которого отходят четыре крестовых свода (стр. 235). Столб этот служит подпорой покрытия и архитектурным центром обширного парадного помещения.

Сходным образом архитектурным центром Кремля должен был служить столп Ивана Великого, построенный архитектором Боном (139). В более ранних русских кремлях не было потребности в таких высоких башнях. Иван Великий был восьмигранной церковью „под звоном", состоявшей первоначально из трех сходных по форме восьмериков. Каждый из двух нижних восьмериков был в свою очередь разделен карнизом на две части: нижнюю — более массивную, с узкими окнами, и верхнюю — облегченную арками для колоколов. Пропорции обоих ярусов были не одинаковы: верхний был стройнее нижнего. В этом отношении Иван Великий отличался от современных ему башен в Италии, которые членились ордером на равные этажи (ср. II, стр. 55). Сопоставление двух сходных, но не одинаковых по пропорциям ярусов создавало в Иване Великом впечатление плавного, поступательного движения, как бы органического роста одной формы из другой; это и требовалось для того, чтобы связать башню с основными постройками Кремля.

В Новгороде XIV—XV веков церковные здания, поставленные одно рядом с другим, выглядели как вариации на одну и ту же тему, и потому образуемый ими ансамбль производил несколько монотонное впечатление. Перед строителями Московского Кремля впервые встала трудная задача связать воедино несколько крупных разнохарактерных сооружений. Примечательно, что кремлевские постройки были отделены одна от другой годами и даже десятилетиями, причем к ним прикладывали руку и последующие поколения. В частности, выглядывающие из-за Грановитой палаты купола церкви Спаса за решеткой относятся к XVII веку, но они как бы перекликаются с куполами Благовещенского собора XV—XVI веков (139). При всем том, сосредоточенные вокруг Соборной площади, кремлевские здания образуют художественное целое. В создании Кремля Москва продемонстрировала свою мощь не только размахом строительства, но и умением собирать различные творческие силы страны и заставлять их служить делу создания и украшения столицы.

В ансамбле Московского Кремля конца XV века нет ни полной симметрии, ни даже последовательно проведенного подчинения второстепенного главному. В нем находит себе место „динамическое единство", при котором каждая доминанта обладает лишь относительным преимуществом перед другими частями целого. Каждое звено этой цепи в одном отношении господствует над другим, в другом отношении ему уступает. Каждая подчиненная часть при изменении точки зрения может стать преобладающей по сравнению с другими частями. Все это означает, что в Московском Кремле нет той окончательной завершенности, которая не допускает нарушения раз навсегда найденного. Самый факт, что Московский Кремль и позднее мог развиваться и дальше застраиваться, что башни кремлевских стен могли получить завершение без того, чтобы нарушилась целостность,— все это характеризует заложенные в его первоначальной композиции возможности. Эти достройки не воспринимаются как досадные извращения, они органично связаны со старым, как новые ветви со стволом дерева.

Цельность Московского Кремля ясно воспринимается с Соборной площади, которую ограничивают с трех сторон Благовещенский собор, Грановитая палата, Успенский и Архангельский соборы. Со стороны Москвы-реки каждое здание выглядит как вполне самостоятельное, зато издали соборы сливаются и все вместе образуют как бы одно здание, подобие многоглавой киевской Софии, с которой началась история русской архитектуры (140). Иван Великий перестает восприниматься отсюда как отдельное сооружение, он выглядит как самая высокая глава над множеством других золотых глав. Именно тогда особенно ясно выступает руководящее значение архитектурного центра. В то время централизация становилась основой русской государственной жизни; в поэтической форме она нашла себе отражение и в архитектурной композиции Кремля. „Часовой, поставленный Годуновым, в белой одежде, как рында, в золотой шапке, как князь, сторожит покой Кремля", — этими словами А. Герцен образно выразил свое впечатление от кремлевских соборов с поднимающимся над ними Иваном Великим.

Постройки Московского Кремля послужили примером для всей страны. По почину Ивана III производилось строительство за чертой Кремля. Алевиз в начале XVI века украсил посад Москвы рядом церквей. Тогда же по образцу Успенского собора Московского Кремля был построен Успенский собор в Ростове. Новое направление в архитектуре получило распространение по всей стране. В этом сказалось ведущее значение Москвы в развитии русской культуры.

После блестящего расцвета декоративной скульптуры во Владимире наружные стены храмов на Руси не украшались. Скульптура ограничивалась областью литья и мелкой резьбы из дерева, камня и кости. В Новгороде сохранилось множество подобного рода изделий XIII—XV веков. В середине XV века в Троице-Сергиевом монастыре работал искусный резчик по имени Амвросий, которому принадлежат изделия вроде очень изящной работы ковчежца (1456, Загорский музей). В нем представлены распятие и праздники. В рельефе тонко соблюдена градация планов.

В годы строительства Кремля в Москве была сделана попытка возрождения монументальной скульптуры. Фроловские ворота Московского Кремля были украшены скульптурным изображением Георгия на коне, выполненным известным своими архитектурными работами мастером Василием Ермолиным (144). Змееборец Георгий был любимым народным героем; его часто изображали новгородские иконописцы. В Москве его образом украшен был великокняжеский герб. В то время как изображение Георгия над входным порталом собора в Юрьеве-Польском (12) представляет собой барельеф, Ермолин придал фигуре Георгия статуарный характер. Статуя была ярко раскрашена, как икона. Первоначальная фигура коня не сохранилась. Фигура Георгия передана обобщенно; голова подчеркнуто округла; кружками переданы кудри. В облике юного Георгия проглядывают обаяние и свежесть молодости. В его фигуре ясно выявлен объем, как в греческой архаике или в скульптуре раннего Возрождения. Работа Ермолина показывает, как способны к скульптурному творчеству были в то время русские люди. Но эти способности не находили себе на Руси применения

лишь потому, что церковь отвергала скульптуру, как непременную принадлежность католического культа.

Существенные изменения происходят в то время и в русском орнаменте. Прежде на Руси широко распространен был ленточный, отвлеченный орнамент, не имевший ни начала, ни конца. Правда, уже в новгородских росписях XIV века имеются растительные мотивы, колеблемые ветром растения, написанные свободной кистью, но в них не было орнаментальной четкости (стр. 159). Орнамент мраморного пола Благовещенского собора носит иной характер (стр. 241). Каждый мотив, обведенный рамочкой, ясно отграничен и завершен. Изгибающиеся ветви сочетаются с геометрическими кругами и звездочками. Идея разумного порядка, обозримости, ясности, четкости — вот что лежит в основе такого понимания орнамента. В этом можно видеть отражение тех новых композиционных принципов, которые в то время возобладали во всем русском искусстве.

На протяжении XV века имя Рублева оставалось в Москве самым почитаемым именем. Рублев был знаменем первого подъема раннемосковской школы живописи. Однако в середине столетия лучшие его заветы стали забываться. Складень, на котором представлены соименные Ивану III и его семье святые (Третьяковская галлерея), по типу близок к рублевским иконам, но красочная лучезарность икон рублевского круга уступила место тусклым, приглушенным краскам. В конце XV века в Москве делаются попытки вернуться к традициям Рублева.

Росписи Похвальского придела Успенского собора „Похвала богородицы" (143), „Рождество Марии" и пророки своими нежными красками напоминают произведения Рублева и его последователей (ср. 121). Но отдельные фигуры приносятся в жертву общему впечатлению, лицам их не хватает выразительности лиц Рублева. По сравнению с волхвами Волотовского храма (ср. 21) особенно заметно, что в фреске Успенского собора волхвы почти застыли на месте. Художник стремится теперь передать не драматическое д е й с т в и е, не событие, а длительное состояние, торжественное п р е д с т о я н и е. Стройная Мария восседает на троне, как царица, волхвы и ангелы протягивают к ней руки и склоняют головы. Для выражения своей темы мастер тонко использовал в качестве лейтмотива всей композиции полуциркульную арку: ей подчиняются фигуры ангелов, горки, ореол и фигуры волхвов. В отличие от Рублева, у которого все линии были полны внутреннего трепета, здесь широкодужные контуры более отвлеченны, правильны и сухи, а фигуры людей стали бесплотны. Но розовые и голубые краски гармоничны, звучны и ярче, чем у Рублева.

К более позднему времени относятся фигуры святителей на алтарных столбах Успенского собора. Арсений с его окладистой бородой отличается величавым бесстрастием, чуждым искусству Рублева. Варлаам и Иоасаф также не похожи на одноименную фреску Звенигородского собора. Фрески Успенского собора обнаруживают некоторую близость к творчеству русского мастера второй половины XV века Дионисия.

План Московского Кремля

Дионисий, видимо, не застал уже в живых Андрея Рублева. Он начал свою деятельность в Пафнутьевом-Боровском монастыре, связанном с Троице-Сергиевой лаврой, где в свое время трудился Андрей Рублев и где бережно хранились его традиции. Здесь в 60-х годах под руководством старшего художника Митрофания, быть может еще помнившего Рублева, Дионисий участвовал в росписи церкви Рождества богородицы. Еще будучи в Боровске, Дионисий завязал сношения с Иосифом Волоцким, который был тонким ценителем искусства. В 70-х годах слава Дионисия доходит до Москвы. Он выполняет иконы Петра и Алексея для Успенского собора. Согласно летописным данным, в 1482 году он вместе с попом Тимофеем, Ярцем и Конем пишет деисус для вновь отстроенного Успенского собора. В 1484 году он исполняет икону богоматери Одигитрии для Вознесенского монастыря (Третьяковская галлерея), тогда же он работает в Ростове и в основанном Иосифом Волоколамском монастыре. Позднее Дионисий

приглашен был в Вологду, где работал для князя Андрея Владимировича. Работы его были обнаружены в Спасо-Прилуцком монастыре. Незадолго до смерти Дионисий расписал храм Ферапонтова монастыря (1502).

Современники высоко ценили искусство Дионисия. Деисус его работы называли „вельми чудным". Самого мастера именовали „пресловущим" и „мудрым" и вместе с его помощниками — „изящными и хитрыми в Русской земле иконописцами, паче же рещи живописцы". Противопоставлением „иконописцу" звания „живописца" современники желали подчеркнуть высшую степень жизненности, которая была свойственна его произведениям.

В искусстве Дионисия много одухотворенности, нравственного благородства, тонкости чувства, и это связывает его с лучшими традициями Рублева. В истории древнерусского искусства трудно найти второй подобный пример прочности художественной традиции на протяжении целого столетия, как это имело место со времени Рублева и до Дионисия. Возможно, что Дионисий был знаком с новгородской иконописью XV века, ее контурность и теплый колорит привлекали его внимание. Впрочем, достаточно сравнить фрески Дионисия с фресками новгородских мастеров XV века в Гостинополье, чтобы признать досадным недоразумением, что этого чисто московского мастера долгое время относили к числу представителей новгородской школы лишь потому, что Ферапонтов монастырь в XIX веке числился за новгородской епархией.

Близость Дионисия к Иосифу Волоцкому не могла не наложить отпечатка на его искусство. В нем есть тот элемент торжественности и пышности, который был неведом и чужд Рублеву и его современникам, но которого требовали от искусства „осифляне". Поскольку Дионисий много работал при дворе в Московском Кремле, он воспринял нечто и от того великолепия, от той представительности, которые утвердились в Москве, когда великий князь стал именоваться „государем всея Руси".

Одним из ранних произведений Дионисия следует считать две иконы московских митрополитов Петра и Алексея из Успенского собора (142). Эти огромные иконы должны были прославить митрополитов, в которых современники Ивана III чтили сподвижников московских великих князей Ивана Калиты и Дмитрия Донского. В годы, когда Дионисий принимался за свою работу, известному писателю того времени, Пахомию Логофету, было поручено переработать старое, краткое житие митрополита Петра в обширное, приукрашенное цветами красноречия и прославляющее его. Правда, Дионисию остались чужды напыщенность и витиеватость пахомиева стиля, но по сравнению с искусством эпохи Рублева отпечаток торжественности заметен и в его величавых и бесстрастных фигурах митрополитов. Они представлены стоящими в светлых парчовых ризах, в крещатых омофорах, с благословляющими десницами и евангелиями в руках. В лицах их не заметно теплоты, к которой стремились современники Рублева (ср. 28). Лица переданы обобщенно, силуэтно; зато бросаются в глаза степенная осанка фигур, красота облачений и кресты на омофорах. В фигурах есть внушительность, уверенность; подобные неколебимым столбам, они символизируют авторитет и незыблемость государственной власти.

35. Дионисий. Алексей отбывает из Орды

В клеймах, которые окружают фигуры, художник противопоставил их незыблемости калейдоскоп событий их бурной и деятельной жизни. Впрочем, прославляя в каждом эпизоде героя, мастер не забывал связать клейма с торжественно-бездейственными фигурами в средниках. Вот почему в картинах из жизни святых движение несколько замедленно, всюду в разных сочетаниях повторяется одна и та же величавая фигура святителя с чуть склоненной головой, представленного то в темной рясе, то в крещатых митрополичьих ризах.

Инкрустированный пол Благовещенского собора

В этих „исторических картинах" Дионисий нашел живописный язык для того, чтобы прославить в качестве основных добродетелей своих героев стойкость и твердость, мудрую сдержанность и покорность судьбе. В житии Алексея рассказ начинается с его рождения; между двумя сценами, отдачей его в обучение и посвящением в монахи, исключительно поэтично представлено, как юноша Алексей среди пустынного скалистого пейзажа ловит в силки птиц — намек на его грядущую деятельность „ловца человеческих душ". В последующих клеймах изображено, как Алексей, восседая на троне, принимает приходящих к нему людей, в частности Сергия. Сам Алексей появляется то у царя Вердера, то у ложа больной царицы Тайдулы, то благословляет Андроника на поетроение церкви, то, наконец, приказывает соорудить для себя мавзолей. В нижних клеймах представлено, как тело умершего Алексея кладут в гроб, как Алексей воскрешает младенца, как мать этого младенца приносит своему благодетелю икону, которую тот принимает, на этот раз появляясь в белоснежном облачении. В последнем клейме изображена сцена исцеления больных и калек у его гроба.

Сходный характер имеет и житие Петра; в нем особенно поэтично изображено, как он в одиночестве покидает монастырь, как строит Успенский собор, как князь в сопровождении слуги скачет на коне среди пустынных гор.

Одно из главных мест в житии Алексея занимает рассказ о том, как он выполнял государственные поручения в татарской Орде. В одном клейме представлено, как после выполнения этой миссии татарский хан отпускает Алексея в Москву (35). Хан изображен упавшим на колени, за ним толпятся его приближенные в высоких шапках, которыми подчеркивается, что они иноземцы. Алексей стоит, слегка склонившись над ханом, его чуть протянутая рука означает, что он предлагает хану подняться. Правда, этот эпизод недостоверен: перед нами историческая легенда. Но во взаимоотношении фигур метко и наглядно выражен характер Алексея: сознание своего достоинства, нравственная сила и твердость. В искусстве передавать психологические оттенки во взаимоотношениях людей Дионисий идет по стопам Рублева (ср. 122). Но у Дионисия все более сдержанно, торжественно и величаво. Рядом с ним новгородские мастера житийных икон (ср. 124) выглядят простодушно-многоречивыми.

По своему живописному мастерству эта икона представляет собой одну из вершин древнерусского искусства. Ограничиваясь обобщенными силуэтами, Дионисий избегает резкой светотени и четких контурных линий. Все строится на тончайших соотношениях цветовых пятен. Фигура Алексея в ряде клейм выделяется своей темнокоричневой, почти черной одеждой. Одежды остальных преимущественно киноварные, сизо-изумрудные, опалово-желтые. Более насыщенные по краскам одежды выделяются на фоне более легких по цвету оливково-желтых, розовых, нежноголубых, изумрудных и бирюзовых скал и зданий. В последних клеймах, где рассказывается о событиях после смерти Алексея, краски приобретают акварельную прозрачность. В целом колорит жития Алексея создает светлое и гармоничное настроение. Вся икона выглядит не столько как рассказ, сколько как панегирик в честь московского митрополита.

Главным произведением Дионисия последних лет его жизни является стенная роспись собора Ферапонтова монастыря. Ферапонтов монастырь наравне с Белозерским был одним из форпостов московской культуры на Севере. Он был основан еще в конце XIV века сподвижником Кирилла Белозерского. Позднее его настоятель Мартирий поддерживал Василия Темного в его борьбе за власть и сохранял связь с Троице-Сергиевым монастырем. Ферапонтов монастырь в конце XV века стал крупным культурным центром русского Севера. Здесь на старости лет находили пристанище многие московские государственные деятели. В непосредственной близости от монастыря „заволжские старцы“ с Нилом Сорским во главе вели борьбу с „осифлянами“. Последнее, наиболее зрелое произведение Дионисия было создано в тех местах, где призывы „осифлян“ заботиться прежде всего о „телесном благообразии“ не находили себе признания.

Расписанный Дионисием собор Ферапонтова монастыря посвящен рождеству Марии, которая в то время почиталась покровительницей Москвы. В XIV веке в Волотовском храме преобладающее место занимала легендарная история Марии, ее земная жизнь. Теперь в Ферапонтовском соборе только над вхо-

дом были представлены сцены из детства Марии (145). В росписи внутри храма преобладают сюжеты, навеянные текстами песнопений в честь Марии. На самых видных местах храма представлены „Покров богоматери", „О тебе радуется" и „Похвала Марии", в которых богоматерь восседает на троне или парит в облаках среди множества поклоняющихся ей людей. На подпружных арках расположены фрески на темы акафистов, в которых исчисляются достоинства Марии; в этих фресках изображаются стоящие по бокам от Марии или от ее иконы фигуры, воздающие ей хвалу, воспевающие ее добродетели. Такое же торжественное предстояние увековечено и в фресках „Учение отцов церкви" и в евангельских притчах, в которых Христос появляется среди учеников. Оно полностью торжествует в композициях нижнего яруса, изображающих вселенские соборы с восседающими в центре царями, патриархом и множеством отцов церкви. В сущности, и в „Страшном суде" на западной стене главное внимание привлекает к себе не сцена суда, а толпа праведников, в нарядных костюмах шествующих в рай. Лишь в приделе, посвященном Николаю, учениками Дионисия представлены были сцены из жизни святого; апсиду венчает его образ, образ строгого и мудрого старца. На столбах храма расположены фигуры воинов, они отличаются исключительной стройностью, изяществом и грацией.

Во фресках Дионисия не встречается ни драматического волнения, как в росписях XIV века (ср. 21, 22), ни духовного подъема, как у Рублева (ср. 120). Фигуры Дионисия всегда сохраняют сдержанное, величавое спокойствие. Большинство их является не действующими лицами, а всего лишь предстоящими в многолюдных сценах, рисующих торжество и славу Марии.

Кисти самого мастера принадлежит фреска над входным порталом „Рождество Марии и ласкание младенца" (145). Несмотря на ее плохую сохранность, в ней ясно заметен отпечаток высокого вдохновенного мастерства и выступает тесная связь Дионисия с традициями Рублева (ср. 122). На высоком ложе возлежит изящная фигура Анны; над ней склоняется служанка, другая подносит ей блюдо. Две другие женщины, переговариваясь друг с другом, несут ей дары; две женщины перед купелью собираются совершить омовенье младенца. Благодаря разнообразию поворотов и жестов фигур в каждой из них тонко передано ее душевное состояние, и это решительно отличает фреску Дионисия от иконы вроде „Положения во гроб" (ср. 33), в котором все фигуры полны одним чувством. Но при всем разнообразии жестов и движений фигур Дионисия во всех них проглядывает и объединяющее их настроение. Служанка склоняется перед Анной, та в свою очередь склоняется перед служанкой; зеркальное отражение последней представляет собой фигура другой служанки с платком на голове; некоторое подобие беседы между Анной и служанкой можно видеть в двух сидящих служанках, тоже как бы беседующих друг с другом. Благодаря тому, что все фигуры склоняют головы друг перед другом, в эту фреску в качестве подтемы вводится мотив поклонения, отсюда и сходство ее с композицией деисуса (ср. стр. 209). Недаром такое изображение деисуса увенчивает портальную фреску.

Взаимоотношения между фигурами выражены во фреске Дионисия в ритме обобщенных силуэтов. Ложе Анны как бы подготовляет наклон всей ее фигуры, угол стола за ее рукой дает опору подносимой ей чаше, стена между сидящими фигурами служит фоном для купели и вместе с тем связывает обе фигуры. Здания за служанкой с младенцем на руках расположены друг за другом, и это вносит в композицию пространственную глубину. Впрочем, все это не нарушает „обратной перспективы", и потому отдельные здания как бы „выходят" вперед из стены. Поэтическую прелесть фрески Дионисия повышают нежнорозовые оттенки одежд на голубом фоне. Все представленное пронизано живым трепетом. Но по сравнению с Рублевым, у Дионисия более сдержанны жесты, успокоенна и уравновешенна композиция.

В другой фреске Дионисию предстояло изобразить самопожертвование женщины, которая отдала бедным свою последнюю монету (146). Христос рассказывает притчу о вдовице, обращаясь к группе стоящих за ним учеников; навстречу ему выступает стройная женщина, протягивает руку и со сдержанной грацией кладет свою лепту в чашу. Как и во многих других фресках Дионисия, в этой композиции сквозит воспоминание о „Троице" Рублева (ср. 27). Дионисий выделил жертвенную чашу на фоне алтаря, и оттого самопожертвование вдовицы приобретает у него глубоко символический смысл. От Рублева идет и то мастерство, с которым Дионисий связал контуры отдельных предметов друг с другом, в частности контур полуоткрытой завесы с краем плащей Христа и вдовицы. Но и здесь, равно как и в примыкающем изображении „Исцеление слепого", в стоящих фигурах больше, чем у Рублева, сдержанного величия и торжественности.

В песне „Стена еси девам" Мария как защитница девушек сравнивается со стеной (136). Образ Марии-покровительницы имел распространение и раньше (ср. 81). Но в ферапонтовской фреске наравне с предметом поклонения в композицию включены и люди, которым оказывается покровительство. Перед нами торжественное предстояние, стройная, уравновешенная композиция, в которой движение и взаимоотношения между фигурами значительно меньше подчеркнуты, чем в „Рождестве Марии" (ср. 145). Все это не исключает того, что и в этой выполненной помощником Дионисия фреске тонко переданы чувства участников действия. Стройная Мария чуть склоняет голову и протягивает руки, девушки вокруг нее спокойно стоят, не склоняют голов, но художником дано почувствовать, что они поют ей славословие. Каменная ограда в виде восьмигранника на фоне создает некоторую глубину и вместе с тем образует вокруг Марии подобие венка; она связывает ее фигуру с группами предстоящих. По этой фреске видно, как умели Дионисий и его ученики перевести в живописные образы отвлеченные понятия и словесные образы текстов.

Храм Ферапонтова монастыря, начиная с купола и до полу, покрыт фресками: они стелятся по стенам и членят их на части. Композиции, как „О тебе радуется", с круглым ореолом посредине, хорошо вписываются в полукруглые люнеты. На узких подпружных арках располагаются группы стройных, вытянутых фигур. Правда, в отличие от фрески Успенского собора фреска на

ту же тему в Ферапонтовом монастыре менее целостна и дробится множеством сухо выполненных подробностей. Некоторая мелочность заметна и в „Притче о неключимом рабе“ и в ряде других работ учеников Дионисия. Зато у самого мастера в „Исцелении расслабленного“ красочные пятна ритмично чередуются со светлыми интервалами, плавные контуры как бы сливают силуэты отдельных предметов друг с другом.

По сравнению с Рублевым Дионисий расширяет свою красочную гамму. На светлолазурном фоне выступают светлорозовые и желтые здания; фигуры представлены в розовых, малиновых, голубых и темносиних одеждах. Тонкие контурные линии обычно даются в тон основному цвету и потому не ослабляют его силы. Краски ферапонтовских фресок отличаются нежностью, лишь изредка их перебивают более плотные по цвету пятна. Избегая резких цветовых контрастов, Дионисий предпочитает нежные оттенки и мягкие переходы. Это сближает его творчество с традициями раннемосковского искусства, в частности с фресками в Звенигороде. Впрочем, росписи Ферапонтова монастыря более многокрасочны и местами в них даже появляется известная пестрота. Вся роспись в целом носит радостный, праздничный характер. Чистые, порой яркие краски звучат, как хор звонких юношеских голосов.

Сохранилось немало икон Дионисия и его школы. Достоверным произведением самого Дионисия следует считать превосходную икону „Распятие“ из Обнорского монастыря (Третьяковская галлерея), составлявшую часть огромного иконостаса. Окруженная женами, богоматерь чуть откинулась назад, Иоанн стоит с поникшей головой, Христос с широко раскинутыми руками высится над ними; изгиб его стройного корпуса заполняет интервал между фигурами предстоящих. Проносящиеся мимо распятого и слетающие к нему ангелы образуют в верхней части иконы подобие изящной розетки. Два киноварных пятна в одеждах ангелов не нарушают нежной гаммы палевых и розовых тонов. В целом здесь, как и в ферапонтовских фресках, драматизм происходящего на Голгофе уступает место лирическому состоянию, грусти этих стройных, хрупких фигур.

В конце XV века в связи с утратой родовитой знатью былого политического значения в ее среде получило широкое распространение ожидание конца мира. В огромной иконе „Апокалипсис“ Успенского собора (141) со множеством мелких фигур мастер школы Дионисия создал впечатление величественной стенной росписи. Во фресках Ферапонтова монастыря еще торжествует гармоническое начало, радостное воспевание Марии, стройный ясный порядок, равновесие форм. В „Апокалипсисе“ в образах церковной иконографии с большой силой выражены столкновения, борьба, смятение, ожидание катастрофы. Быстро скачут апокалиптические всадники в белых одеждах, мертвые встают из гробов, ангелы проносятся в стремительном полете, рушатся башни и, пугая людей своим обликом, разевают пасти апокалиптические звери. Огромные толпы святых и праведников в белых одеждах, все разом, как колосья, падают на землю и склоняются перед агнцем. На небе появляются круги, похожие на те небесные знамения, которые так подробно описываются в древнерусских летописях.

Представление об устойчивости феодальной иерархии, которое нашло отражение в возникшем за столетие до того иконостасе, теперь оказалось несколько поколебленным. Все пришло в движение, стало более зыбким и непрочным, словно предметы сошли со своих привычных мест. Впрочем, и в этом произведении не утрачено представление о гармонии и красоте. Зрелище это не столько устрашает, сколько радует глаз: в стройных фигурах много обаяния и грации. Все представленное не требует объяснений, так как само по себе достаточно наглядно. В изображении мировой катастрофы художник обретает небывалую до тех пор творческую свободу. Если в композиции „Битвы новгородцев" все подчинялось законам строгой симметрии и ритмических повторов (ср. 30), то в „Апокалипсисе" симметрия нарушается, повторяются лишь некоторые наиболее выразительные силуэты, ритмы композиции разнообразны, то убыстренные, то замедленные; вместе с тем стираются границы между ярусами; через всю икону как бы пробегают волны то мерного, то порывистого движения. Икона написана нежными, прозрачными, как бы акварельными красками. Эти краски придают апокалиптическому видению характер бесплотности.

К „Апокалипсису" примыкает „Шестоднев" (Третьяковская галлерея) с восседающим в центре юным Христом, окруженным Марией, Иоанном Предтечей и праведниками, — все они в белых одеждах, словно восстали из гробов. Наверху в шести клеймах представлены шесть праздников, составляющих вокруг деисуса красочный венок. И в этой иконе увековечено подобие видения, но ему не хватает трепета жизни, которым проникнута грандиозная кремлевская икона.

Дионисий оставил глубокий след в русском искусстве конца XV — начала XVI века. На иконах, фресках, миниатюрах и шитье школы Дионисия лежит отпечаток его своеобразного живописного стиля. Во всех них заметны черты величия в сочетании с грацией, стройность пропорций, уравновешенность, ритмичность композиций и нежность красочных сочетаний.

Древнерусская живопись характеризует лишь ту струю художественного творчества древней Руси, которая развивалась в рамках церковности. Народные обычаи и обряды свидетельствуют о том, что этими рамками не ограничивалось народное творчество того времени. Церковь всячески замалчивала его проявления. Но одна летописная запись под 1505 годом, то есть сделанная через три года после того, как Дионисий закончил свою роспись собора Ферапонтова монастыря, приоткрывает завесу над тем, о чем молчат другие источники.

Неподалеку от Пскова, по старинному обычаю, 23 июня устроен был народный праздник, который обратил на себя внимание местного духовенства и вызвал у него серьезную тревогу. Люди с вечера покидали свои дома и отправлялись в лес сторожить минуту, когда в цветах и травах должна пробудиться волшебная сила. Вековые дубы шептались своими густолиственными кронами, как бы вступая в беседу друг с другом. Река подергивалась таинственным

серебристым блеском. Люди разводили костры и прыгали через них, умывались росой, плели венки и бросали их в реку. Летописец с величайшим возмущением описывает это народное празднество: „Чуть ли не весь город, — говорит он, — возмятется и взбесится. Вступит город сей и возгремят в нем люди, стучат бубны, голосят сопели, гудут струны, женам и девам плескание (то есть рукоплескание. — *М. А*), устам их кличь и вопль, хребтам их скакание и топтание, мужам и отрокам великое прельщение и падение, женам замужним беззаконное осквернение, девам — растление".

Возмущение псковского летописца объясняется, прежде всего, тем, что праздник этот носил явно выраженный нецерковный характер, во-вторых, тем, что живое чувство природы, которое так ясно проявилось в нем, казалось летописцу чем-то еретическим, наконец, тем, что беззаботное веселье противоречило церковной проповеди поста и молитвы. Вот почему церковник не пожалел черных красок на описание „бесовских песен" и „сатанинских плясок", как он именует народный обряд.

Между тем для того чтобы понять древнерусское искусство, в котором на протяжении всего его развития постоянно дают о себе знать живые силы народного творчества, нужно не забывать, что псковский праздник был далеко не единичным явлением. Правда, в подобных обрядах проявлялось только поэтическое чувство природы и художественное чутье, сами по себе они не относятся к области искусства. Но пробивавшиеся в них воззрения оказали воздействие на все русское искусство того времени; они сказались в жизнерадостной расцветке русских икон, в хороводном ритме композиций стенописи. Нарядность и праздничность в убранстве многих древнерусских храмов объясняются тем, что их создатели были выходцами из той среды, где народные праздничные обряды были привычным явлением. Особенно плодотворное воздействие оказывало на всех древнерусских мастеров изобразительного искусства то чувство природы, которое, начиная с древнейшего периода, красной нитью проходит через народное творчество.

В народе прочно сохранялась уверенность в неразрывной связи человека с природой. В „Стихе о Голубиной книге" конца XV века говорится:

Наши мысли от облац небесных...
Кости крепкие от камени,
Телеса наши от сырой земли,
Кровь руда наша от черна моря...

Вместе с тем в том же стихе проводится мысль и о том, что мир устроен наподобие государства, во главе которого стоит царь. „Который у нас город городам мать? и которая церковь над церквами мать? и который царь над царями царь?" В ответ на эти вопросы мудрый Давид Евсеич поучает, что в мире царит строгий порядок; во главе всех городов стоит Иерусалим, во главе церквей — русская церковь, все цари поклоняются „белому царю". Картина мира оказывается стройной и обозримой, но и вместе с тем несколько обед-

ненной и упрощенной. Не исключена возможность, что в этом мифе отразился исторический опыт народа, который тяжело страдал от боярского гнета и княжеских междоусобий и возлагал надежды на сильную центральную власть.

Эпоха сложения Русского централизованного государства была ознаменована такими художественными достижениями, как строительство Московского Кремля и творчество Дионисия. По размаху художественной деятельности, по поэтическому богатству, по высоте мастерства это время занимает в истории русского искусства выдающееся место. На всем творчестве этих лет лежит отпечаток зрелости, ясности и спокойного величия. Общие черты стиля той поры проявились и в архитектуре кремлевских соборов и в живописи Дионисия.

Правда, по сравнению с искусством времени Рублева в том, что создавалось в Москве в конце XV века, меньше теплоты чувства, больше сдержанности и порой даже официальной торжественности. При всем том искусство конца XV века в целом означает шаг вперед в художественном развитии русского народа. В нем все большее значение приобретает сознательное начало; в нем проявлялось много чувства меры и понимания гармонической красоты. Архитектура этой поры обладает подлинной монументальностью, в стенописи дает о себе знать „хоровое начало".

Правда, церковь продолжала сохранять свой непререкаемый авторитет в делах искусства, и это препятствовало реабилитации чувственной, земной красоты. И все же то, что происходило при дворе московского великого князя в области искусства, во многом соответствовало тому, что находило себе место в те годы в других передовых странах Европы. Французские короли Карл VIII и Франциск I приглашали к своему двору итальянских зодчих, которые ускорили изживание в архитектуре средневековых традиций. Иван III опередил в этом отношении других государей Европы и содействовал обогащению русской художественной традиции. И хотя в Москве в то время не было условий для развития светской науки, не было широкого знакомства ни с античными авторами, ни с памятниками искусства древности, в самом художественном творчестве Москвы заключено много такого, что роднит его с достижениями искусства конца XV — начала XVI века в передовых странах Европы. Принципы живого, свободного, целостного эллинского искусства были особенно близки русским мастерам. Это сказалось и в наших древних архитектурных ансамблях и в лучших живописных образах древнерусских мастеров.

ГЛАВА ДЕСЯТАЯ

Он же посреде народа тихо путем прохождаше на царстем коне своем со многим величием и славою великою, на обе страны поклоняшеся народом, да вси людие насладятся видящие, и велелепотныя славы его сияюща на нем.

История о Казанском царстве

Аще бо и порфиру ношу, но обаче вем сие, яко по всему, подобно всем человеком, облежен есмь по естеству, а не яко же вы мудрствуете, еже выше естества велите быти ми.

Ответ Ивана Курбскому

Присоединение к Русскому государству Казанского и Астраханского ханств закрепило его положение на Востоке. В XVI веке началось продвижение русских людей в обширные пространства Сибири, которое в конце века завершилось присоединением ее западной части. Много усилий было положено на то, чтобы вернуть стране исконные русские города на берегу Балтийского моря и этим добиться выхода к морю, которого настоятельно требовали интересы растущего и крепнущего государства.

В XVI веке на Руси близится конец замкнутому феодальному хозяйству: хлеб все больше становится предметом торговли; в городах растет ремесленное производство; деньги приобретают широкое хождение, и некоторые моралисты, вроде монаха Ермолая-Эразма, видят в них корень общественного зла. „Все торговати хотят, все поношают земледелие“, — восклицает защитник старых порядков митрополит Даниил. Между тем именно развитие ремесла и торговли подготовляет в XVI веке почву для сложения „всероссийского рынка“, которое, как указывал В. И. Ленин, произошло в следующем столетии. Хозяйственным успехам содействует усовершенствование средств производства: в XVI веке входят в обращение мельницы; правительство стремится заполучить из-за рубежа техников, „умельцев“, чтобы более планомерно добывать и обрабатывать медную руду и другие природные богатства страны.

В упорной борьбе с удельными князьями и родовитым боярством правительство Ивана IV сумело подорвать их силу, лишив их права „кормиться“ на местах. В своей внутренней политике оно находило поддержку в мелких помещиках, которые за пользование землей должны были служить московскому царю в его конном войске. С отменой „кормления“ вводится земское само-

управление, в котором наряду с выборными от дворян участвуют выборные и от посадских. В своей внутренней политике московское правительство стремится опереться на широкие слои населения. В наиболее ответственные моменты оно ищет поддержки у всей „земли“, собирая для этого земские соборы. Сохранилось предание, будто Иван IV на Красной площади держал речь ко всему народу. Когда позднее он покинул первопрестольную и отправился в Александров, он настоятельно подчеркивал, что прогневался только на бояр, но не имеет гнева ни на купцов, ни на московских людей.

Оживление хозяйственной, политической и общественной жизни в стране не могло не найти отражения в мировоззрении передовых людей того времени. В XVI веке пошатнулся тот средневековый взгляд на мир, как на „юдоль печали“ и „царство греха“, который был распространен на Руси уже несколько столетий. Вопросы устройства земной жизни человека стали привлекать к себе всеобщее внимание. Недаром митрополит Даниил сокрушался о том, что „все хотят жить на земле и забыли о загробной жизни“.

Однако победе этого жизнеутверждающего взгляда на мир мешало то, что феодальный строй оставался в XVI веке незыблемым. Основная задача эпохи заключалась, по выражению Б. Д. Грекова, в том, чтобы добиться подъема хозяйства феодальными средствами, то есть крепостным трудом. Действительно, на протяжении XVI века крепостной гнет все более и более усиливается. Все шло к тому, чтобы Юрьев день был отменен и крестьяне окончательно лишились права перехода от одного помещика к другому. Положение посадских в городах было не лучше, чем крепостных в деревне. Выступая против феодалов, они добились того, что были отписаны „за государем“ и стали тяглым населением.

При наследниках Ивана III самодержавие становилось все более неограниченным. Свое понимание царской власти московские цари подкрепляли теперь ссылками не только на Византийскую империю, но и на древние деспотии Востока. На этой почве возникла легенда о том, что Ивану IV были доставлены знаки власти ассирийского царя Навуходоносора. Духовенство теряло остатки своей независимости: митрополит лишился даже права „печалования“, выступления во имя законов милосердия. Деспотизм, какого Русь еще не знала, дает о себе всюду знать — и в боярской думе, и в монастырях, и даже в семье частного человека. Главным средством укрепления авторитета царя служит устрашение подданных, „гроза“, по выражению писателей того времени. Произвол властей в XVI веке становится настолько обычным явлением, что позднее бояре требуют от своего царя Василия Шуйского особой записи о том, что он будет судить „по суду“ и оберегать их „от насильства“.

Обострение противоречий внутри господствующего класса приводит в XVI веке к горячим спорам между защитниками разных взглядов. Разногласия возникают уже в начале века, когда Вассиан Косой вступает в полемику с Иосифом Волоцким по вопросу о церковном землевладении и о церковных обрядах. Споры ведутся в переписке Курбского с Иваном по вопросу о царской власти и роли бояр. Разногласиям пытаются положить конец цер-

ковные соборы, которые на протяжении XVI века неоднократно собираются по вопросам устройства церкви.

Группа писателей-публицистов с Иваном Пересветовым и монахом Ермолаем-Эразмом во главе выступает в качестве защитников того порядка, который стал складываться в Москве в это время. Наибольшую опасность для него они видят в людях знатных и богатых. Главной опорой царя должно быть войско. „Богатый о войне не мыслит, мыслит о покое, хотя и богатырь обогатеет, и он обленивает". В качестве примера для подражания они ссылаются на турецкий султанат. Защитники самодержавия в своих трактатах прямо обращаются к царю. „Имам сокровен глагол удобен явити твоей царской державе", — заявляет Эразм, выражая готовность писать царю не только о духовных, но и о светских предметах. Свое представление о самодержавии они облекают в форму светлой идиллии, сравнивая царя с добрым пастырем, который „радуется и веселится, видя, что его овцы питаются мягкой травой и чистой водой".

В спорах о том, какой политический строй является наилучшим, сказал свое слово и сам Иван IV. Его страстность полемиста и обширная начитанность, переходящая порой в начетничество, ярко выступают в письмах к князю Курбскому, в которых царь горячо защищает самодержавный строй от боярских притязаний. Главное призвание царя, по мнению Ивана IV, заключается в заботе о „христианском народе". Эта высокая цель оправдывает любые средства. В своем понимании роли царя Иван IV опирается на государственный опыт своих предшественников. Но ни один из них так горячо не отстаивал безграничность царской власти, не требовал такого беспрекословного повиновения, как Иван IV. Прежде летописцы объясняли победы русского войска не столько храбростью воинов, сколько божьей помощью. Говоря о победе под Казанью, Иван утверждал, что под стенами ее победили не русские воины, а царская воля.

Одновременно с этим в Москве сильны были защитники старины. К числу последних следует причислить и автора „Домостроя". Весь трактат этот представляет собой попытку укрепить и обосновать те патриархальные устои семейной жизни, которые в то время начали шататься. Ради этого берется под защиту право главы семьи за непослушание „казнить" жену и детей побоями. Главная цель „Домостроя" — сохранить в домашнем быту незыблемыми старинные дедовские обычаи, и ради этого он ратует за беспрекословное почитание традиций и авторитетов. Главные добродетели хозяина, по „Домострою", — это не предприимчивость и стяжательство, а запасливость, бережливость и скопидомство.

В качестве удельного князя сторонником старины был и князь Курбский. Боярская точка зрения пронизывает высказывания Курбского в его знаменитой переписке с Грозным. Но показательно, что, защищая боярские притязания, Курбский прибегает к доводам, которые говорят о возросшем на Руси самосознании человека. Он утверждает, что царь „должен искати доброго и полезного не только у советников, но и у всенародных человек: понеже дар духа дается не по богатству внешнему и не по силе царства, но по правости душевной". Защищаясь от нападок Ивана, он постоянно взывает к „человеческому достоин-

ству“ и ссылается при этом на взгляды на добродетель Цицерона. При оценке поступков своего противника он пользуется принципами стоической морали, а также и таким критерием, как „закон естества“.

В те годы, когда на Руси разгораются разногласия между защитниками самодержавия и боярством, главной заботой духовенства остается сохранение авторитета церкви. Но теперь, когда пошатнулись многие традиционные воззрения, духовенству приходится прибегать для охраны своих интересов к особым мерам. Прежде в вопросах богословия и догматики русское духовенство целиком полагалось на авторитет греческой церкви. Теперь ему пришлось самостоятельно вникнуть в эти вопросы. Собор 1555 года провозглашает исключительное право духовных лиц заниматься богословием и запрещает это делать мирянам. Один из первых русских богословских трактатов принадлежит Зиновию Отенскому, который ставит своей задачей доказать и обосновать бытие божие. В русском церковном просвещении наступает период, который можно назвать схоластическим. Даже интерес Ермолая-Эразма к естествознанию вытекает из потребности показать, что закон троичности является законом мира.

Еще Максим Грек призывал обратить внимание на судьбу задавленных нуждой „селян“. В годы Ливонской войны положение крестьян становилось все более тяжелым. Впоследствии разорение многих областей объясняли в равной степени как „мором“, так и „опришниной“. Несмотря на свое тяжелое, бесправное положение, трудовой народ деятельно участвовал в создании русской культуры того времени, постоянно высказывая свое отношение к тому, что происходило в жизни страны.

Народ воспевал Казанский поход, славную победу московского войска и его военачальника, молодого царя. Но народ никак не мог примириться с мыслью, что царь способен стать сыноубийцей, недаром в исторических песнях на эту тему ссора царя с сыном завершается благополучным предотвращением смерти царевича Ивана. О возросшем значении народа в русской культуре свидетельствует тот факт, что в XVI веке в поэзии воспевается положительный образ человека из народа — образ Февронии, простой женщины, с большим сердцем, проницательным умом и сильной волей, женщины, сумевшей привязать к себе человека знатного рода и даже вдохновить его на совершение благородных поступков.

С укреплением экономических и политических связей между отдельными русскими областями все больше осознается национальное единство, и это отражается в искусстве того времени. В начале XVI века Москву начинают называть „третьим Римом“. В середине века Иван IV с гордым самосознанием говорит о том, что „благолепие и красота греческой власти погибе“. Неслучайно то, что наши мастера XVI века еще решительнее и смелее, чем их предшественники, отступают от византийских канонов. Теперь строители каменных храмов последовательно отходят от традиционного типа крестовокупольного храма. Существенной чертой художественной культуры XVI века становится усиление связей

36. Церковь Вознесения в Коломенском

с народными традициями. Это заметно и в исторических песнях об Иване, и в русской каменной архитектуре, которая во многом следует за архитектурой деревянной, сельской, и в русской миниатюре того времени. В отдельных случаях мастера XVI века сознательно подражали проявлениям народного творчества, вдохновлялись его лучшими образцами.

В XVI веке, когда небывалого ранее развития достигают публицистика и богословие, их влияние дает о себе знать и в искусстве. По мере того как в художественном творчестве все бóльшую роль приобретают логические доводы и абстрактные понятия, созерцательность и чувство отступают на второй план. Художественный образ сам по себе не считается достаточно действенным, если его не сопровождает система богословских доказательств. Это накладывает на искусство XVI века отпечаток риторичности. С распространением сомнений в традиционных воззрениях из искусства исчезает то простодушие, следы которого так ясно давали о себе знать в более раннее время.

В XVI веке развитие искусства протекает быстрее, чем это происходило на протяжении предшествующих веков. Искусство первой четверти столетия еще обнаруживает тесную связь с предшествующим веком. Своего наибольшего подъема искусство достигает в середине века, в период славных побед русского войска, смелых государственных преобразований, хозяйственных успехов страны. В последней четверти XVI века, после разорительной Ливонской войны и опричнины, наступает застой, возникают попытки возрождения старого и утрачивается смелость в постановке и решении новых задач.

По сравнению с XV веком в искусстве XVI века меняется соотношение между отдельными его видами. На первое место теперь выходит архитектура. Лучшее, что было создано русскими мастерами в XVI веке, это памятники архитектуры. Стенная живопись, которая в XIV—XV веках достигла высокого уровня, утратила теперь многие свои привлекательные черты. В иконописи этого времени заметны черты спада. Зато большого развития достигает книжная миниатюра. Никогда русские мастера не проявляли такой любви и такого усердия в иллюстрировании текстов, как в XVI веке. Расцвет миниатюры оказал воздействие на все изобразительное искусство.

В XVI веке во всех областях культуры замечается стремление объединить и собрать накопленные ранее ценности, подчинить создаваемое на окраинах надзору из центра, добиться единообразия в творчестве. По приказу московского правительства митрополит Макарий собирает в Новгороде жития греческих и русских святых, из которых создается многотомное собрание Четий-Миней, составлявшее в то время излюбленное чтение грамотеев. В Москве в 1547 году церковный собор вносит стройный порядок в почитание общерусских и местных святых и создает их пантеон, подкрепленный авторитетом церкви и государства. Воедино сливаются „древние местные летописи“; в 70-х годах составляется многотомный лицевой Никоновский свод, в котором история Русского государства ведется от Августа, „царя Римского“, и через киевских князей доводится до современности. Стремление собрать разрозненные местные силы, подчинить их центральному контролю, направить на одну общую цель

сказывается и в области искусства. Начиная с этого времени местные школы и художественные центры древней Руси включаются в общерусский поток развития искусства.

В XVI веке строительство ведется на Руси силами артелей мастеров. Уже во второй половине XV века В. Ермолин выступал в качестве подрядчика, выполняя крупные работы с помощью наемных подмастерьев. В начале XVI века многие крупные постройки в Ростове и в ближних к нему городах выполняет строитель Григорий Борисов со своей артелью. В середине века такая же роль принадлежит псковскому „городовому мастеру" Постнику Яковлеву: известны его работы в Свияжске и Казани; исследователи отождествляют его с Постником — одним из двух строителей храма Василия Блаженного. Уже в конце века, в 1584 году возникает Приказ каменных дел. Благодаря ему в Русском государстве осуществляются обширные строительные работы. При возведении городских стен и крупных зданий наряду с трудом по найму широко используется труд крепостных.

Одновременно с этим замечается стремление подчинить регламентации творчество в области живописи. В Москве при царском дворе создаются обширные мастерские. Для выполнения правительственных заданий сюда привлекают мастеров из всех русских городов, в первую очередь из Новгорода и Пскова. В то время едва ли не каждое житие писалось по определенному образцу. Такие же образцы начинают преобладать и в искусстве. Правда, и в более раннее время художники следовали определенным типам, „переводам", но это не исключало их свободы; их творчество больше всего проявлялось в отступлениях. Теперь из отдельных образцов-прорисей составляются сборники, „подлинники". Вырабатываются типы отдельных святых. При описании внешнего облика святых „подлинники" дают такие указания: „образом велик, брада невелика, разсохата мало" или „сед, брада долга до пояса, на конце узка, не подвоилась, но повисла в один косм"; иногда „подлинники" ограничиваются лаконичными обозначениями: „брада Власиева" или „брада покороче Сергиевы". Конечно, при таком подходе не могло быть и речи о создании не только портрета, но даже и творчески оригинального идеального образа. Все это содействовало тому, что в искусство проникал элемент ремесленности.

При Рублеве иконописцами были преимущественно люди духовного звания. Теперь иконописцы образуют самостоятельный цех, но духовенство берет под надзор художественное творчество и подчиняет иконопись богословским задачам. „Архиепископам и епископам, — постановляет Стоглавый собор 1551 года, — по всем градом и весям и монастырем своих предел испытывати мастеров иконных и их писем самим смотрети". От искусства требуют назидания, поучения. Митрополит Даниил замечает по поводу способности красноречивого проповедника создавать впечатляющий образ: „Кто не устрашится? кто не ужаснется? кто не встрепещет? кто не восплащется? кто болезненно не возопиет?"

Стоглавый собор уделяет много внимания состоянию церковной живописи, как средству укрепления авторитета церкви. Отцы Стоглава восстают против народной поэзии, хороводов и песен, как „языческого позорища" и

„мудрости бесовской". Стоглав сетует на то, что иконописание стало ремеслом: „иконописец по торгам ходит с образы без чести". Художники на это обвинение отвечали: „мы тем живы и питаемся". Стоглав рисует идеальный образ живописца как покорного сына церкви, защитника традиций, чуждого „самомышлению". В качестве образца Стоглав называет Рублева, хотя дух его творчества был ему непонятен и чужд. Правда, Стоглав допускает в иконописи некоторые новшества, изображение живых людей, в частности царей. Но основная его тенденция — это сохранение старины, укрепление существующего, канонизация предания. Самая забота отцов собора о состоянии искусства объясняется тем, что они опасались, как бы оно не ушло из-под их опеки.

До XVI века в каменной архитектуре Руси преобладал тип так называемого крестокупольного храма. В XVI веке получил распространение новый тип храма. Это было смелое новшество, равного которому мы не находим в более раннее время. Но возникновение этого типа было подготовлено всем предшествующим развитием русской художественной культуры.

Нам мало известно о древнейших русских деревенских храмах, которые строились из дерева и потому легко становились добычей огня. Но, судя по летописным данным, существовали деревянные храмы, именуемые в старинных текстах „церкви вверх", то есть здания с восьмигранными и коническими завершениями, шатрами. При постройке первой каменной церкви нового типа в царском поместье под Москвой летописец замечает: „верх на деревянное дело". Правда, здания с коническими завершениями имелись не только в России. Примеры их известны и на Востоке, в Средней Азии (Ургенче), и среди готических башен Западной Европы. Но решающее значение имел не самый мотив остроконечного шатрового завершения. Главное было в его художественном истолковании, которое стало делом создателей русской шатровой архитектуры XVI века. В готике шатры носили ажурный, прорезной характер, в них преобладали вертикальные членения. В готических башнях находила свое выражение не только смелость средневековых строителей, но и мистический порыв к небу. На Востоке шатры ставились на кубическое основание, они не были связаны с ним и потому не в состоянии были придать архитектуре движение, порыв.

В русской деревянной архитектуре впервые была поставлена задача связать кубическое основание, четверик, с венчающим его шатром. В деревянной архитектуре это впечатление связи достигалось довольно несложным приемом — перекрытием прирубов бочками. В архитектуре каменной, с ее разнообразнейшими формами перекрытий, арок и железных скреп, решение этой задачи вылилось в форму сложной архитектурной оркестровки. В начале XVI века и в Москве, и в Новгороде, и в других городах стали воздвигать церкви „вверх". Таким зданием (восьмерик на восьмерике) является Иван Великий в Кремле (139). Позднее в новгородском Хутынском монастыре башнеобразный храм был сооружен неким Ермолой, и он привел в восхищение даже скупого на похвалу летописца. Небольшая церковь с шатровым верхом была построена в Муроме

около 1540 года. Но самым замечательным зданием подобного рода была Вознесенская церковь в селе Коломенском (36).

Церковь Вознесения была сооружена в память рождения долгожданного наследника Василия III, царевича Ивана, впоследствии царя Ивана IV. Окончание постройки было ознаменовано устроенным царем роскошным пиршеством. Летописец восторженно отозвался об этом сооружении. „Бе же та церковь вельми чудна высотою и красотою и светлостью". И действительно, среди зданий, возникших вскоре после московского Успенского собора, церковь Вознесения занимает едва ли не первое место. Она и до сего времени остается одним из величайших памятников русской архитектуры.

Успенский собор производит неизгладимое впечатление своим величавым спокойствием. В глади его стен, в обширности его фасадов чувствуется сознание силы и сдержанность в ее выявлении. В Коломенском храме скрытые силы словно пришли в движение, выступили наружу. Это замечательное здание производит особенно сильное впечатление, когда видишь, как оно поднимается на высоком берегу Москвы-реки, откуда открывается широкий вид на далекую панораму Москвы.

Когда-то на этом месте стояли полки татарского хана, осаждавшие Москву. Теперь на нем высилась стройная башня — храм, в образе которого нашли себе выражение воля великого народа, его гордое самосознание, его готовность к великим делам. Трудно определить несколькими словами тот смысл, который находили современники в этом прекрасном, высоком и светлом сооружении. Прежде всего, они видели в нем воспроизведенным в камне одно из тех деревянных сооружений, которые составляли непременную принадлежность каждого русского села. Это значило, что обыденное и скромное, претворенное в совершенную форму, становилось символом славы царственной Москвы, ее прочности и вечности. В этом заключалось всеобщее признание русского народного творчества общенародным делом, в этом строители Коломенского храма действовали так же, как позднее наши великие музыканты, которые признавали творцом напевов народ и сводили свою роль к скромной роли их перелагателей на язык инструментов. Вместе с тем Коломенский храм своей островерхой формой напоминал привычные для глаз современников сторожевые башни, и потому в нем находило выражение представление о надежной охране и защите русской земли, сбросившей ненавистное иноземное иго. В медлительном, но неуклонном движении, которым проникнуто здание, сказалась потребность противопоставить широким заречным просторам дело рук человека, сознание победы его над косными силами природы, торжество человеческой сметливости и мастерства. Как и во всяком подлинно поэтическом произведении, смысл Коломенского храма не может быть сведен к одному положению. Но главное было то, что он будил в людях мысли, вызывал у них воспоминания, поднимал их самосознание.

В Москве того времени не было второго памятника искусства, в котором стремления народа к величию и красоте нашли бы такое же полное воплощение, как в Коломенском храме. В своем похвальном обращении к Василию III старец Филофей несколько напыщенно и витиевато высказал мысль о том, что от

37. Барма и Постник. Храм Василия Блаженного

славы Русского государства, „третьего нового Рима державного твоего царства", отсветы падают и на русскую церковь, которая, по его словам, „во всей поднебесной паче солнца светится". Выраженные на языке архитектуры, эти представления о славе и величии Русского государства приобрели в здании Коломенского храма особую силу воздействия.

Основная архитектурная тема Коломенского храма — это постепенный, как бы естественный, рост здания от нижнего яруса к верхнему, — и надо сказать, что последовательность этого развития архитектурных форм проведена в нем исключительно убедительно и наглядно. Самое место на высоком берегу Москвы-реки, на холме, выбрано так удачно, что кажется, здесь чувствовалась бы пустота, если бы храма не существовало. Словно пронизанное силами самой природы, здание увенчивает холм, и вместе с тем оно не отвлекает внимания от того дивного зрелища, которое открывается с холма на заречные дали. Широко раскинувшиеся лестницы храма и первоначально открытые „гульбища", обходящие его со всех сторон, связывают его с холмом. Течение самой по себе неширокой Москвы-реки кажется особенно величественным, когда видишь ее со стороны церкви, с того места, где позднее под бочковым сводом было сооружено каменное „царское место".

При создании самого храма главное внимание зодчего было обращено на то, чтобы переход от четверика его основания к восьмерику и к шатру казался естественным, органичным. В отличие от Ивана Великого, в котором два его яруса всего лишь сопоставлены, сближены по признаку их сходства (139), в Коломенском храме вышли наружу силы сопротивления и напряжения каменного массива, усилие, которое пронизывает все здание (36). Каждая из сторон четверика распадается на три прясла, как в обычном крестовокупольном храме; среднее прясло шире боковых. Членящие стены пилястры с резными капителями похожи на мотивы кремлевской архитектуры предшествующего времени (ср. 138). Но эти мотивы подчинены основной задаче — создать ощущение закономерности перехода от нижних ярусов к верхним. Ради этого здесь применяются и кокошники, которые широко использовались еще в раннемосковской архитектуре. На каждой стороне четверика в среднем прясле кокошники высятся в три ряда, под ними над окнами стену украшают широкие вимперги. Вимперги и кокошники как бы оказывают сопротивление давлению, и вместе с тем они стирают грань между несущей и несомой частью и, как рябь на водной поверхности, оживляют гладкие стены.

Уже в четверике, в самом характере его объема, намечается переход к восьмерику: боковые прясла каждой стены украшены острыми вимпергами — это связывает их со средними, но кокошники подняты к восьмерику; два боковых прясла объединены двускатной кровлей, они выглядят с угла как выступы восьмерика, и это их двоякое значение смягчает переход от нижнего яруса к верхнему. Основание восьмерика обозначает едва заметный тонкий карниз, полузакрытый верхними кокошниками. Восьмерик выглядит благодаря этому более легким и изящным. От шатра восьмерик отделен не горизонтальным карнизом, а меньшего масштаба парными кокошниками, причем каждый из них опирается на

пилястры по углам восьмерика, в середине же — на традиционную гирьку, которая в свою очередь опирается на наличники окон. Шатер совсем легкий, только ребра его слегка выделены, а грани увиты свободно положенными нитями бусин; бусины эти образуют сокращающиеся кверху и облегчающие шатер ромбы. Весь храм увенчан не высокой луковичной, а низкой полусферической главкой на восьмигранном барабане. Построен был храм из красного кирпича, на фоне которого ясно выделялись его белокаменные детали.

Рядом с Вознесенским храмом высится небольшая „церковь под звоном" — св. Георгия, красивое сооружение, со строгим поэтажным членением и классическими аркадами, как в Архангельском соборе. Нужно перевести взгляд с этого логически ясного по своей структуре здания на Вознесенский храм, чтобы оценить всю захватывающую силу пронизывающего этот храм свободного ритма. Нельзя отрицать того, что и в Вознесенском храме много ясности, что членения его четки, части соразмерны и целое отличается благородной простотой. Все, что можно измерить и ограничить, здесь измерено и ограничено, и все же порывистое движение ломает горизонтали, изгибает линии и этим преодолевает косность камня — и все это без экзальтации и без стремления в „потустороннее" готических соборов.

Через пятнадцать лет после Коломенского храма неподалеку от него в селе Дьякове, где жили царские слуги, дьяки, был сооружен другой небольшой храм (151). Строитель его не ставил своей задачей состязаться со своим гениальным предшественником. Своими размерами Дьяковский храм значительно уступает Коломенскому и лишен его величавости. Зато он отличается такой нарядностью и украшенностью наружных стен, какой до него еще не знала русская архитектура. Одними лишь многочисленными архитектурными членениями и граненой обработкой деталей здесь достигается впечатление, будто здание построено из драгоценного материала. В богато профилированных карнизах Дьяковского храма, в разбивке стен филенками и в круглых окнах закомар есть черты сходства с кремлевскими постройками, в частности с Архангельским собором. Еще в большей степени, чем Коломенский храм, Дьяковский напоминает крепостное сооружение. Его средняя главка укреплена массивными контрфорсами, фронтончики у его основания образуют подобие крепостных зубцов. Особенно много мотивов крепостной архитектуры внутри здания.

Основная композиционная тема Дьяковского храма — пятиглавие — находит себе прототипы и в пятиглавых храмах крестовокупольного типа, и в деревянных шатровых храмах с четырьмя низкими шатрами вокруг главного, высокого. Но в Дьяковском храме тема пятиглавия решена по-новому. Его меньшие приделы подобны главному храму, но не так вытянуты кверху и по-иному обработаны: барабан главного храма окружен контрфорсами, а у его основания пирамидальные фронтончики поднимаются над полуциркульными кокошниками; этих последних нет на барабанах приделов. Хотя в Дьяковском храме горизонтальные членения играют большую роль, членения главного храма не совпадают с членениями приделов. Эти боковые храмики до постройки крытых обходов выглядели от своего основания как самостоятельные башенки, но теперь они

так прижаты к объему главного храма, что почти сливаются с ним в одно нераздельное целое. Таким образом, уже в Дьяковском храме поставлена задача создать такую живую и гибкую архитектурную композицию, в которой отдельные части обладали бы известной самостоятельностью, но вместе составляли бы нечто единое. В этом — отличие Дьяковского храма от современных ему многокупольных и многобашенных построек Ренессанса, распадающихся на самостоятельные ячейки (II, стр. 55). В этом — его родство с композиционным принципом одноглавого Коломенского храма. Правда, в Дьяковском все членения более выпуклы и резки, преобладают изломанные линии, и оттого в нем меньше эпического спокойствия, чем в Коломенском храме и в древнейших русских соборах.

В более позднем храме в селе Острове, под Москвой, поставлена была задача связать широкий шатер главного храма с небольшими одноглавыми храмами, его боковыми приделами. Связь эта достигается при помощи образующего подобие сот множества килевидных и полуциркульных кокошников и аркатуры у основания главного шатра и главок приделов. Многократное повторение одного мотива придает постройке нарядный, сказочный характер. Но противоположность между шатром и одноглавыми храмами по бокам от него остается в силе, все здание не образует такого богатого внутренними ритмами целого, как Коломенский храм.

Внутри шатровые храмы были высокими, стройными и ровно освещенными, но внутреннее пространство меньше занимало строителей, чем задача найти соотношение между главным объемом и второстепенными, между центральным храмом и боковыми. Поскольку мышлению в то время был свойствен символический характер, этой архитектурной задаче придавали определенный идейный смысл. Современники создания шатровых храмов много размышляли и спорили о том, каковы должны быть взаимоотношения между отдельными силами в государстве, между царем и его подданными, между Москвой и городами. Отклик на эти вопросы нашел себе образное выражение в Покровском соборе на рву, широко известном под названием храма Василия Блаженного.

Храм этот был построен по случаю присоединения Казани. Стены казанской твердыни пали в 1552 году. Вскоре после этого события на торговой площади, примыкавшей к Кремлю, был сооружен деревянный Покровский собор. Через несколько лет на месте деревянного был воздвигнут тот каменный храм, который украшает Красную площадь до сего времени. Строителями собора были два мастера — Барма и Постник. Как сообщается в „Кратком летописце“ о построении Покровского собора, первоначально намечено было, помимо главного храма, построить еще семь приделов, каждый — посвященный святому, память которого праздновалась в день казанского штурма. Однако не „яко повелено было“, но „яко... разум даровася им в размерении основания“, то есть соответственно эстетическим требованиям симметрии, строители отступили от царского предписания и построили восемь приделов (стр. 261). Впоследствии собор подвергся некоторым перестройкам: лестницы были покрыты, над лестничными площадками были воздвигнуты шатры, главы были украшены выпуклыми узо-

рами; к храму прибавлен был придел в честь Василия Блаженного, именем которого стал именоваться весь Покровский собор.

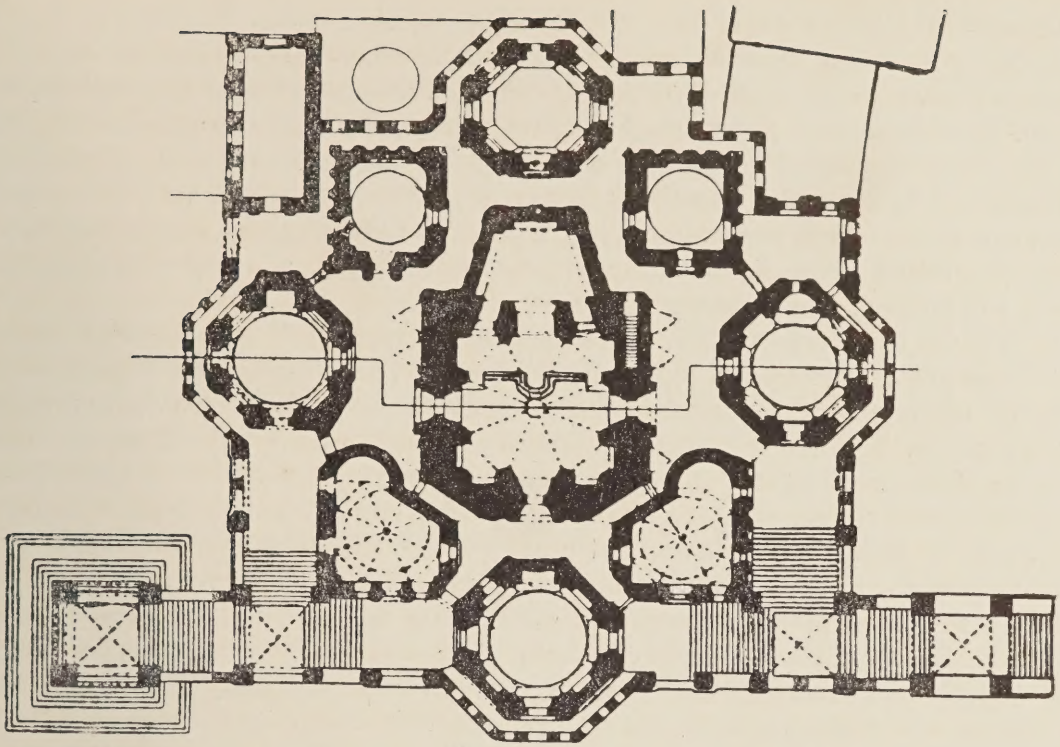
Собор был задуман как памятник в честь победы русского оружия. Своим местоположением на торговой Красной площади он должен был служить связующим звеном между группой кремлевских соборов, с Иваном Великим во главе, и посадом. По общему характеру своих архитектурных форм храм примыкал к традициям народной архитектуры; в нем сказались изобретательность, праздничность, неистощимость воображения народных мастеров. Он стал символом Москвы, и вместе с тем в нем видели подобие библейского Сиона, с которым современники постоянно сравнивали Москву, противополагая ее Казани, как подобию погибшего Содома. В глазах современников храм Василия Блаженного должен был иметь особое значение, так как в его архитектурной композиции было достигнуто гармоническое единство свободно стоящих, самостоятельных зданий, и этим образно утверждался принцип единства в многообразии.

Подобно тому как кремлевские соборы все вместе составляют свободную группу, увенчанную главой Ивана Великого, так в Василии Блаженном над группой его восьми приделов поднимается стройный средний шатер (37). Боковые приделы дальше отстоят от главного, чем в Дьяковском храме. Они не представляют собой его простого повторения в меньшем масштабе. Средний шатер выше и стройнее их, приделы ниже его, но зато и крупнее, тяжелее, массивнее. Существенное значение имеет и то, что все восемь приделов не одинаковы и по высоте и по объему. Угловые выше и крупнее, остальные ниже и мельче и служат промежуточным звеном между средним шатром и угловыми приделами. Этим разграничением башен по высоте и по объему вносится большое разнообразие во взаимоотношение между частями здания.

Каждый из приделов, начиная с самого основания, воспринимается как самостоятельный объем. Но широкий карниз внизу, как поясом, стягивает их. Композиции храма Василия Блаженного придает единство то, что хотя каждый из его приделов наделен своими особыми чертами, все они подобны друг другу, подчинены главному храму, группируются вокруг него. Впрочем, подчинение не превращается в подавление, приделы стоят свободно, на большом расстоянии друг от друга, они окружены воздухом, озарены светом.

Издали храм Василия Блаженного производит впечатление полного равновесия. Между тем симметрия соблюдена в нем только в самых общих чертах. Для того чтобы было место для алтаря, средний шатер несколько отодвинут к западу (стр. 261). Это не нарушает равновесия, но благодаря этому с различных точек зрения соотношения между его башнями различны. Ради придания частям здания бóльшего разнообразия даже аналогичные по местоположению башни приделов обработаны неодинаково: примыкающая к Кремлю западная имеет навесные бойницы, у остальных их нет (37). Вместе с тем каждая башня воспринимается как вариант другой, рядом стоящей башни. Они похожи друг на друга как родственные организмы, находящиеся на разных ступенях развития.

В целом композицию Василия Блаженного нельзя свести к одному только могучему росту здания, как в Коломенском: она сложнее и противоречивее.



Барма и Постник. Храм Василия Блаженного

Лишь средний шатер, поднимаясь над остальными, как бы вырастает из трех ярусов кокошников у его основания. У угловых приделов большие главки кажутся набухшими; они служат главной опорой композиции. Наконец, самые мелкие главки выглядят так, будто они втиснуты в интервалы между угловыми приделами; их главки покоятся, как на рессорах, на миниатюрных кокошниках, расположенных „вперебежку".

В отличие от благородной, величавой простоты Коломенского храма Василий Блаженный поражает богатством и пышностью своей отделки. Впрочем, первоначально собор не был так расцвечен, как теперь: стены его были кирпичными, красными, детали убранства — белокаменными, главы — гладкими, свинцовосерыми. По характеру обработки стен и отдельным мотивам декорации он более всего похож на Дьяковский храм. Но в Дьяковском храме с его низкими главами богатое убранство стен не в состоянии было преодолеть косности каменного массива (ср. 151). В храме Василия Блаженного его чисто русские луковичные главки на стройных шейках (ср. стр. 179) создают впечатление органического роста здания, цветения архитектурной формы и сообщают ему черты жизнерадостной одухотворенности. При всем богатстве убранства стен, башен и глав храма Василия Блаженного в нем незаметно произвола. В его декорациях царит определенная закономерность, в основе большинства их лежат мотивы, хорошо

знакомые в русской архитектуре. „Преудивлен различными образцы и многими переводы“,— этими словами уже современники определили многообразие тех декоративных мотивов, которые нашли себе применение в храме Василия Блаженного. Действительно, здесь можно видеть и навесные бойницы крепостных стен, и кокошники русских церквей, и фронтончики, вроде готических вимпергов, и городки, и бровки, как на новгородских церквах. Каждый из этих мотивов повторяется по-разному видоизмененный, в различных сочетаниях. Когда переводишь взгляд с одной части здания на другую, кажется, будто в пестром калейдоскопе одна комбинация форм сменяет другую.

Нужно представить себе Китай-город, застроенный деревянными домами с островерхими кровлями и теремами с башнями. Тогда становится понятным, что многие мотивы Василия Блаженного были уже подготовлены его архитектурным окружением. Его немыслимо представить себе где-либо в другом месте, кроме как на Красной площади, как невозможно вообразить себе на этом месте здание Коломенского храма. Василий Блаженный стоит над спуском к реке. С северной стороны, с площади, видишь его с высоты его первого яруса, с южной стороны — снизу, в сильном сокращении; различный уровень точек зрения увеличивает сумму разнообразнейших зрительных впечатлений от этого шедевра. В храме Василия Блаженного сплелись нити многих художественных направлений. Но торжествует в нем то понимание красоты, как затейливого узорочья и причудливого богатства, которое было исконно свойственно русскому народному творчеству. В создании двух гениальных зодчих древней Руси мотивы народной архитектуры облечены были в классически зрелую форму.

В XVI веке шатровые храмы появляются на Руси повсюду. Храм в Городне отличается большой простотой своих форм, церковь Петра митрополита в Переславле и церковь в Спасо-Евфимиевском монастыре в Суздале более нарядны. Но сооружения, равного по красоте Василию Блаженному, на протяжении второй половины века создано не было.

Там, где требовались здания более вместительные, продолжали следовать традиционному типу пятиглавого собора. Собор Новодевичьего монастыря (155) не уступает по своим размерам кремлевскому Успенскому собору (34). Но в отличие от этого „палатного“ храма с подчеркнутыми плоскостями в Новодевичьем более выделена закругленность его архитектурных объемов. Мягко лепятся его луковичные главы, расставленные с таким расчетом, чтобы самые интервалы между ними соответствовали их объемам. Так же мягко лепятся полукруглые апсиды. Закомары гармонируют с округлостью форм и объемов. Хотя Новодевичий собор относится к типу крестово-купольных храмов и его архитектурное целое складывается из округлых, как бы скульптурных, объемов, весь его стройный силуэт, увенчанный луковичными главами, более похож на храмы XVI века, вроде Василия Блаженного, чем на древнейшие русские храмы (ср. 13).

Вологодский собор (156) принадлежит к тому же пятиглавому типу. Но поскольку верхние окна его подняты к закомарам, между ними и нижними

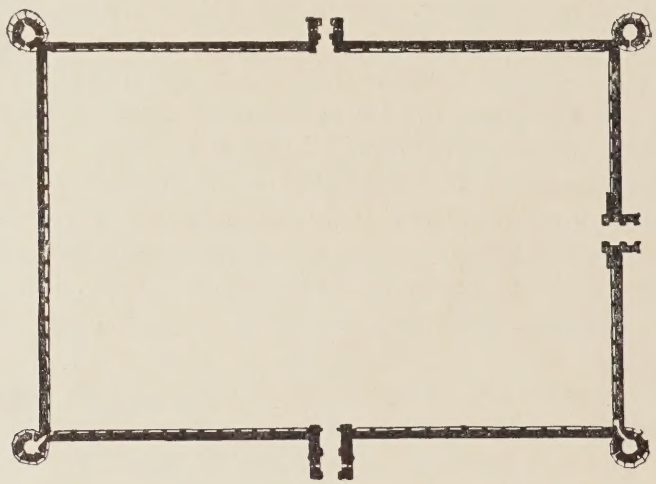
остается огромный гладкий простенок, который не членит колончатый поясок, в нем побеждает суровая гладь стен, которой славилась древнейшая новгородская архитектура. Здание производит впечатление тяжеловесного каменного массива. Собор был построен по почину Ивана IV, который одно время помышлял перебраться в Вологду. Среди памятников архитектуры XVI века он выделяется архаичностью своих форм. На нем лежит отпечаток суровости, свойственной иконам „северных писем".

XVI век был веком создания на Руси многочисленных укрепленных городов и монастырей. Строительство крепостей имело большое государственное значение. Силы врагов на востоке уже были в основном подорваны, но с юга крымские татары все еще продолжали тревожить набегами Москву. На юге еще оставались обширные пространства не освоенного „дикого поля", откуда можно было ждать всяких неожиданностей. На западе даже после распада Ливонского ордена оставались опасные противники. Сопротивление Пскова осадившему его Баторию вошло в историю как одно из славных военных дел XVI века. Дальнейшее показало, что угроза иноземных вторжений оставалась вполне реальной. Все это делало вопросы обороны жизненно важными. Вот почему крепостная архитектура заняла почетное место в истории русской архитектуры XVI—XVII веков.

С тем широким размахом, который был свойствен государственным начинаниям того времени, был выработан план сооружения обширной оборонной цепи городов на юге, западе и востоке от Москвы. Города возникали в то время не там, где сосредоточивалось население, где существовали торговые центры; их прежде всего ставили там, где необходимо было обезопасить внутренние области от вторжения врага. Вся страна мыслилась как огромная крепость, опоясанная между лесом и степью „засечною чертою". „Засечная черта" состояла из срубленного и поваленного леса, земляных городков, надолб и поставленных между ними башен. „Засечная черта" XVI века тянулась от Рязани через Тулу и Белев до Жиздры. К ней присоединилась в XVII веке вторая „засечная черта", от Симбирска до Воронежа. Принцип „засечной черты", укрепленной через известные промежутки крепостями, применялся в меньшем масштабе в планировке отдельных крепостей, с их стенами, также укрепленными через известные промежутки башнями.

Техника строительства крепостных стен достигла в России большой высоты. Их возводили из бута и щебня, залитого раствором, облицовывали кирпичом и белым камнем. В стенах устраивали „городки", „выводы", „кружала", укрепляли их „бычками". Башням придавали квадратную или круглую и многогранную форму в зависимости от их местонахождения: посредине стен или на углах. Утратив в настоящее время свое оборонное значение, русские крепости производят сильное художественное впечатление как памятники искусства. Ознакомившись со строительством Смоленского кремля, Борис Годунов писал: „Построим мы такую красоту неизглагольную, что подобно ей не будет во всей поднебес-

ной: одних башен на стене тридцать восемь, и по верху свободно проезжай на тройке". Французский путешественник после осмотра Архангельска восхищался его крепостью, отмечая, что вся она сооружена из бревен. В начале XVII века одна из русских крепостей, Троице-Сергиев монастырь, выдержала тяжелое испытание. Монастырь подвергся шестнадцатимесячной осаде польских войск. Несмотря на ужасающие условия, отсутствие продовольствия и болезни, крепость не сдалась. Поляки попытались проникнуть в нее при помощи подкопа. Не щадя своей жизни, защитники оказали им сопротивление. В деле обороны особенно отличались крестьяне.



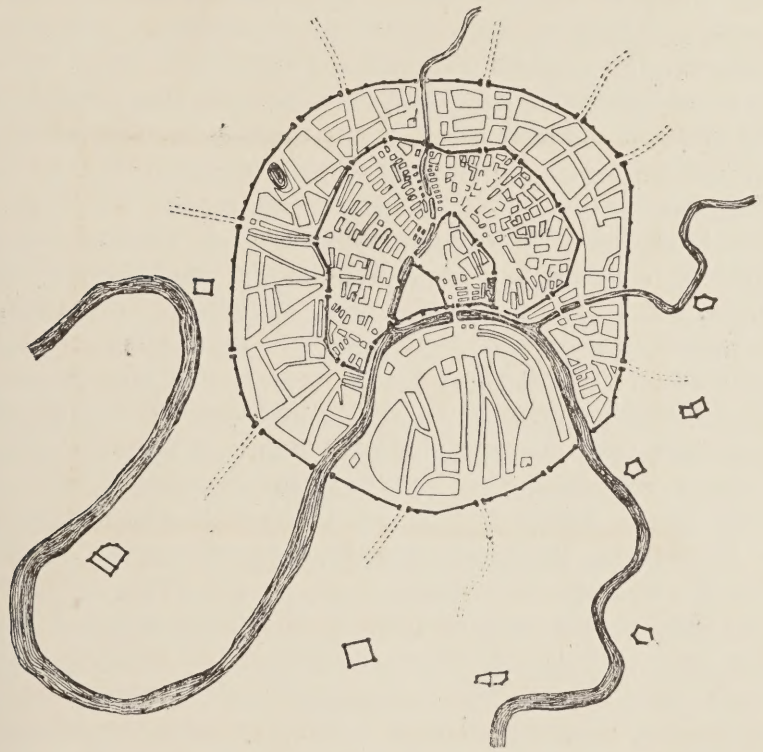
Зарайский кремль

Одним из самых ранних крепостных сооружений XVI века является кремль Коломны. Его кирпичные гладкие башни правильной формы, с узкими щелями в несколько ярусов, были похожи на башни Московского Кремля до их надстройки.

Кремли Тулы и Зарайска отличаются строгой правильностью плана. План Зарайского кремля имеет форму прямоугольника, близкого к золотому сечению (стр. 264). По углам его высятся многогранные башни, посредине каждой из трех его сторон стоят массивные квадратные башни-ворота (154). Гладь стен и башен оживляют редкие узкие щели. Квадратные башни обрамлены по краям плоскими лопатками, стены украшены такими же плоскими арками. Угловые башни связаны со стенами узкими полосками. Этот закованный в каменную броню кремль должен был выделяться среди разбросанных вокруг него деревянных изб, как Грановитая палата выделялась среди кремлевских теремов.

В Тульском кремле низкие стены завершаются высокими зубцами (150). Башни его снабжены навесными бойницами, вроде тех, которыми украшен был западный придел Василия Блаженного (ср. 37). С внутренней стороны стены

Тульского кремля, как и ряда других кремлей, расчленены были широкими арками. Они создавали впечатление аркады, обегающей город со всех сторон. Их ритм облегчал массив стен и связывал крепостные стены с архитектурой города. Они были похожи на арки классической архитектуры (ср. I, 107). В XVI веке многие крепостные башни подвергались такой же архитектурной обработке, как и церковные постройки того времени. В башнях Пафнутьева-Боровского монастыря



План Москвы XVI—XVII веков

(153) стены четко расчленены лопатками, и это отличает их от крепостных сооружений более раннего времени (стр. 71).

На протяжении XVI века Москва настолько выросла, что помимо кремлевской стены пришлось построить еще китайгородскую стену, к востоку от Кремля. В 1586 году была сооружена третья линия обороны, белокаменная, там где позднее прошло бульварное кольцо (стр. 265). Строил его мастер городового дела, которому принадлежит и строительство огромного Смоленского кремля на холмах над Днепром, — Федор Конь. После нападения на Москву татар, в 1591 году, и их успешного отражения была возведена четвертая линия обороны — деревянная стена на земляном валу; в пределах ее находился „Скородом". Москву окружало теперь всего 120 башен; вместе с „сорока сороков" ее церквей они под-

нимались над морем деревянных домов и усадеб, которыми был густо застроен город. За пределами этих линий обороны расположено было кольцо монастырей: Андроников, Новоспасский, Симонов, Данилов, Донской и Новодевичий. На плане Москвы XVI века можно видеть, что непредусмотренные строителями потребности обороны, равно как и живой рост слобод вокруг Кремля, в конечном счете облеклись в ясную форму кольцевой планировки (стр. 265).

Древние русские монастыри во многих отношениях походили на города-крепости. Они служили целям обороны, и потому их строили прежде всего там, где в них была потребность, и обносили такими стенами, которые могли сделать их неприступными. Но, помимо оборонного, монастыри имели свое особое назначение, и это сказалось на их архитектурном облике. Духовенство видело в монастырях оплот церкви. Знатные люди рассматривали их как место, где в старости можно было устроить себе спокойное существование. Цари ссылали сюда неугодных вельмож. Что касается народных мастеров, чьими руками строились и украшались монастыри, то для них монастыри были городами, в которых им удавалось полнее воплотить основные понятия градостроительной эстетики, чем в городах обычного типа. Недаром позднее в сказании о Бове-королевиче под видом идеального города описан монастырь с четырьмя стенами и четырьмя башнями. „И наверху самых башен, — говорится в сказании, — повеле поставить для украшения золотые токи, что от солнышнего свету далече в страны видеть блестящееся, аки огнь горящ, паче меры светящееся".

Уже в самом выборе места для строительства монастыря находило себе выражение отношение людей к природе, которое давало о себе знать и в художественном творчестве. Недаром литературные источники уделяют этому особое внимание. По поводу построения Кириллова-Белозерского монастыря говорится: „Место оно, идеже вселися святый, бор бяше велий и чаща, место зело красно, всюду яко стеною окружено водами, и бе видение оного место зело умиленно". О другом монастыре говорится: „Плачевно же есть место сие вельми, яко само зрение места того в чувство привести может зрящих его". В выборе места для возведения монастырей было такое же творческое начало, как у художника-пейзажиста в нахождении „мотива". Эта прочная связь архитектуры с природой является одной из причин, почему древние крепости-монастыри, давно утерявшие свое первоначальное значение, до сих пор сохраняют всю силу своего эстетического воздействия. В древней Руси „уход из мира" потерял тот смысл, который вкладывали в него византийские проповедники аскетизма. Под „скверной мира" люди разумели „неустройство" в современном обществе, в человеческих взаимоотношениях, и потому нетронутая, девственная природа была для них влекущей к себе родной стихией, с которой жаль расставаться. Недаром и в народном духовном стихе царевич Иоасаф, покинувший отчий кров, обращается к природе с такими словами:

Прекрасна мать — пустыня,
Любимая моя мати!
Хоша придет мать — весна красная
И лузья — болота разольются,

И древа листами оденутся,
И запоют птицы райски
Ангельскими голосами...
Из пустыни я вон не изыду...

В ответ на эти слова Иоасафа пустыня вступает с ним в дружескую беседу и высказывает опасение, что он не расстанется со своим царством, с каменными палатами и с золотой казной.

В архитектуре русских монастырей XVI—XVII веков есть особая поэтичность. Приноравливаясь расположением своих стен к окружающему равнинному пейзажу, монастырские постройки нередко сливаются с природой, но поскольку башни их высоко вздымаются над округой, в них выступает противопоставление архитектурных форм природе. Каждый из русских монастырей XVI—XVII веков имел свое лицо; многие сохранили его даже после того, как последующие поколения их перестраивали. Расположенный в низине Старицкий монастырь (Калининская область) выглядит с окрестных холмов совсем как изящная игрушка, которую хочется взять в руки (164). В разбросанных среди лугов по обеим сторонам реки Евфимиевом и Покровском монастырях в Суздале отдельные здания и башни поставлены на пригорках с таким расчетом, чтобы они четко вырисовывались своими превосходно найденными силуэтами.

Величавой мощью веет от стен знаменитого Кириллова-Белозерского монастыря на берегу Сиверского озера (38). Вместе с другими монастырями он должен был охранять северные речные пути. В начале XVII века он выдержал осаду литовского войска. Стены его были каменные, имели внутри семьсот келий, башен было двадцать три. Угловые башни — многогранные, почти круглые, с редко расположенными узкими окнами. Эти башни, „каменные мешки", служили местом одиночного заключения. Стены и башни русских монастырей были укреплены соответственно возможностям техники того времени и служили оборонным целям не хуже, чем романские замки. Но крепостные сооружения имели не только утилитарное значение, они были еще произведениями художественного творчества. В связи с этим бросается в глаза, что в отличие от романских замков, в которых преобладала суровость, мрачная напряженность, нечто устрашающее, в которых стены как бы ощеривались своими зубцами (ср. I, 127), в древнерусских крепостях больше эпического спокойствия, величавой простоты, сдержанной и уверенной в себе силы, не нуждающейся во внешних, нарочитых эффектах. Здесь невольно вспоминается нравственный облик воспетого в былинах русского богатыря, который в бою с врагом рассчитывает не только на свое оружие, но прежде всего на свое мужество, твердость характера и никогда не падает духом. В этих крепостных постройках древней Руси сквозит тот „широкий размет души", который так подкупал Белинского в произведениях русской народной поэзии.

Хотя Кириллов-Белозерский монастырь был построен в начале XVII века, в нем все дышит еще традициями предшествующего века. Есть особая эпическая сила в ничем не нарушаемой глади его белых стен и башен, отраженных в зеркальной глади воды. Его облик близок к архитектурному пейзажу

в древнерусской живописи не потому, что именно он или другие монастыри или храмы изображались в иконах, а потому, что иконописцам удавалось верно воссоздавать общее впечатление от русской архитектуры того времени (ср. 148).

В древнерусской крепостной архитектуре выработались различные направления. В построенном еще в XV веке Волоколамском монастыре, несмотря на позднейшую переделку его белых стен и широко расставленных башен, много спокойствия, гармонирующего с окружающими его просторами. Башни его подчеркивают красоту окрестных лугов с разбросанными среди них деревнями (165). В памятниках Севера, вроде Кириллова-Белозерского монастыря, также много простоты и строгости. Соловецкий монастырь с его циклопической кладкой стен поражает своей неприступностью и суровостью. В московских монастырях и стены и башни более расчленены и украшены. Башня Симонова монастыря „Дуло" разбита тонкими пилястрами, ее небольшие окна украшены наличниками, отсюда вся архитектура ее теряет свой крепостной облик.

Москва XVI века имела богатую традицию в области живописи: имена Рублева и Дионисия были окружены всеобщим уважением. Однако по мере того, как в изобразительном искусстве XVI века усилилось повествовательное начало, московские мастера стали опираться главным образом на достижения новгородской и псковской живописи. Утратив свое политическое значение, Новгород сохранял значение крупного художественного центра. Ставленник Москвы, митрополит Макарий широко использовал и его книжные богатства и силы его мастеров. В новгородских иконах XVI века много внимания уделяется житийным клеймам. Не ограничиваясь евангельскими сюжетами, теперь нередко иллюстрируют библию, жития святых или местные легенды.

В клеймах иконы „Троица с житием" из Суздаля (Русский музей) подробно воспроизведено библейское повествование. Фигура превращенной в столб Лотовой жены в сцене „Гибель Содома" является одним из обаятельнейших женских образов древнерусской живописи (149). Она не так бесплотна, как фигуры Дионисия (ср. 136), но полна изящества в духе античных традиций. В ее склоненной голове есть выражение отчаяния, воздетыми руками она словно заклинает стихии пощадить родной город. Образ оплакивающей гибнущий Содом Лотовой жены выдержан в том же высоком стиле, что и возникшее в те годы „Сказание о попленении Пскова", в котором автор обращается к городу с такими словами: „О славнейший граде Пскове великий! почто бо сетуеши и плачеши?" И отвечаша прекрасный град Псков: „Како ми не сетовати, како ми не плакати и не скорбети своего опустения? Прилетел бо на мя многокрылый орел, испольнь крыле львовых когтей, и взят от мене три кедра Ливанова: и красоту мою, и богатство, и чада моя восхити... и град наш разориша, и люди моя плениша, и торжища моя раскопаша".

В ряде новгородских икон XVI века, в частности в „Троице" XVI века (Третьяковская галлерея), можно видеть, как развившееся в это время повествовательное начало изменило весь строй древнерусской живописи. В отличие

„Единородный сыне". Фрагмент четырехчастной иконы. Москва

от канонического в XV веке типа иконы Рублева в этой иконе фигуры крылатых юношей почти незаметны. Первое, что бросается в глаза, — это стоящий по диагонали стол, тесно заставленный угощением. Уже это одно нарушает классическое равновесие композиции. Множество тщательно обрисованных подробностей обстановки подчеркивают „бытейный" характер сцены, но они не в силах придать всему образу больше жизненности.

В XVI веке церковь многократно ополчалась против „мирских соблазнов", способных вывести людей из-под ее духовной опеки. Митрополит Даниил гневными словами осуждал юношу-щеголя, который при виде женщин теряет разум и, по его выражению, „ржет и рыгает как разъяренный жеребец". В связи с этим в живописи, в которой раньше изображался преимущественно мир, очищенный от всякой „скверны", теперь часто рисуются преследующие человека соблазны. В миниатюрах начала XVI века „Жития Нифонта" изображается, как благочестивый юноша усердно молится и посещает церковную службу, но не находит в этом душевного покоя. Дьявол преследует его своими кознями и искушениями (157). Он является перед ним в различных обликах: то в виде длиннобородого старца, то в одежде иноземца, то насылает на него целую свору чертей. Все это вносит в житийные сцены небывалый ранее драматизм и придает им больше движения и композиционной сложности. В зданиях на фоне появляется больше пространственной глубины. Линии — извилистые, кудрявые, беспокойные. Демонологические мотивы занимают много места и в иконе „Андрей Юродивый с житием" (Русский музей) и в резном „Житии Зосимы и Савватия" (Третьяковская галлерея).

В 20—30-х годах XVI века из новгородских мастерских Макария вышли три превосходные иконы. „Притча о хромце и слепце" (Русский музей) носит повествовательно-назидательный характер. В ней рассказана народная легенда о хромом и слепом, которые ослушались бога в раю, куда он их допустил и откуда они с позором были изгнаны. В „Видении Ивана Лествичника" (Русский музей) изображена лестница жизни, по которой монахи поднимаются в рай, где их встречает Христос, многие из них срываются с лестницы и летят в черные бездны ада. В иконе много движения, экспрессии, фигуры хвостатых чертей переданы не без юмора. Третья икона — „Видение Евлогия" (148) рисует сцену из жизни монахов. Виднеющийся на фоне храм должен означать, что действие происходит в церкви. Но художественное воздействие иконы определяется тем, что этот стройный белоснежный храм с чертами русской национальной архитектуры того времени контрастно противостоит монашеской жизни, как мир светлой мечты — серым, невзрачным будням. Самый контраст этот говорит о том, что гармоническая цельность Рублева и Дионисия была теперь утрачена. Группа монахов и ангелов образует пирамиду и противостоит стремительному движению вверх белоснежного храма. Только одно крыло ангела, нарушая строгую правильность композиции, красиво вырисовывается на белом фоне.

В новгородской иконе Симеона (147) в лице нет уже суровой силы, как у Ильи XV века (ср. 125). Нет и следа того порыва, какой мы видим у Рублева (ср. 120). Симеон — это добродушный, ласковый старичок, который смотрит на

зрителя чуть искоса, добрым, понимающим взглядом. В этой связи вспоминается, что Нил Сорский еще в начале XVI века, призывая к снисходительному отношению к человеку, стремился понять душевную борьбу человека, „мысленную брань". Голова Симеона обрисована ясным силуэтом, но лицо его исчерчено морщинками, борода вьется мелкими кудряшками, — этот ритм усиливает в нем выражение беспокойства, свойственного человеку, много изведавшему и пережившему.

В середине XVI века в Москве происходит перелом в развитии иконописи. После пожара 1547 года в Москву были приглашены мастера из Новгорода и Пскова: им было поручено написать новые образа для кремлевских соборов. Псковские мастера Останя, Яков, Михайло и Якушко отпросились на родину для выполнения работ. Вскоре после того на южной стене Благовещенского собора, близ иконостаса, появилась их четырехчастная икона. Она и теперь находится на том же месте. Мастерам надлежало представить в ней церковный догмат о воплощении Христа, в сущности тот же сюжет, который в свое время представил Рублев в своей „Троице". Но псковские мастера не ограничились тремя беседующими фигурами, они дали развернутую, осложненную богословским глубокомыслием живописную композицию.

В одном из клейм (стр. 269) можно видеть в центре, в круглом, поддерживаемом ангелами медальоне, юношу со свитком, над ним, в ореоле, старца; по бокам от юноши — двух ангелов с круглыми дисками и вписанными в них лицами, по бокам от ангелов — два здания со стоящими перед ними ангелами в дьяконских одеждах, внизу — погрудное изображение мертвого Христа и обнимающей его Марии; перед одной расщелиной горы — ангела, отгоняющего сонмище дьяволов, над ним — сидящего на кресте воина, перед другой расщелиной — скелет на льве с косой в руке и множество мертвецов и нападающих на них хищных птиц.

Икона обратила на себя внимание москвичей. Дьяк посольского приказа, видный дипломат того времени, Висковатый высказал по поводу нее свои недоумения. Он заявил, что икона писана „без свидетельства", иконописцы выразили в ней „свое мудрование". „А о том, — писал он, — кого спрошу? И они сказать не умеют", „подписей нет..." Действительно, все представленное образует головоломный ребус. Второе клеймо иконы означает победу Христа над смертью: юноша в ореоле — это Христос Эммануил, старец над ним — бог отец. Эта группа означает вечное господство бога. Внизу мертвому Христу противостоит скелет, означающий смерть; воин на кресте означает Христа, победившего смерть; прогоняющий чертей ангел — победу Христа над силами ада. Такой же замысловато-схоластический характер носят и остальные клейма.

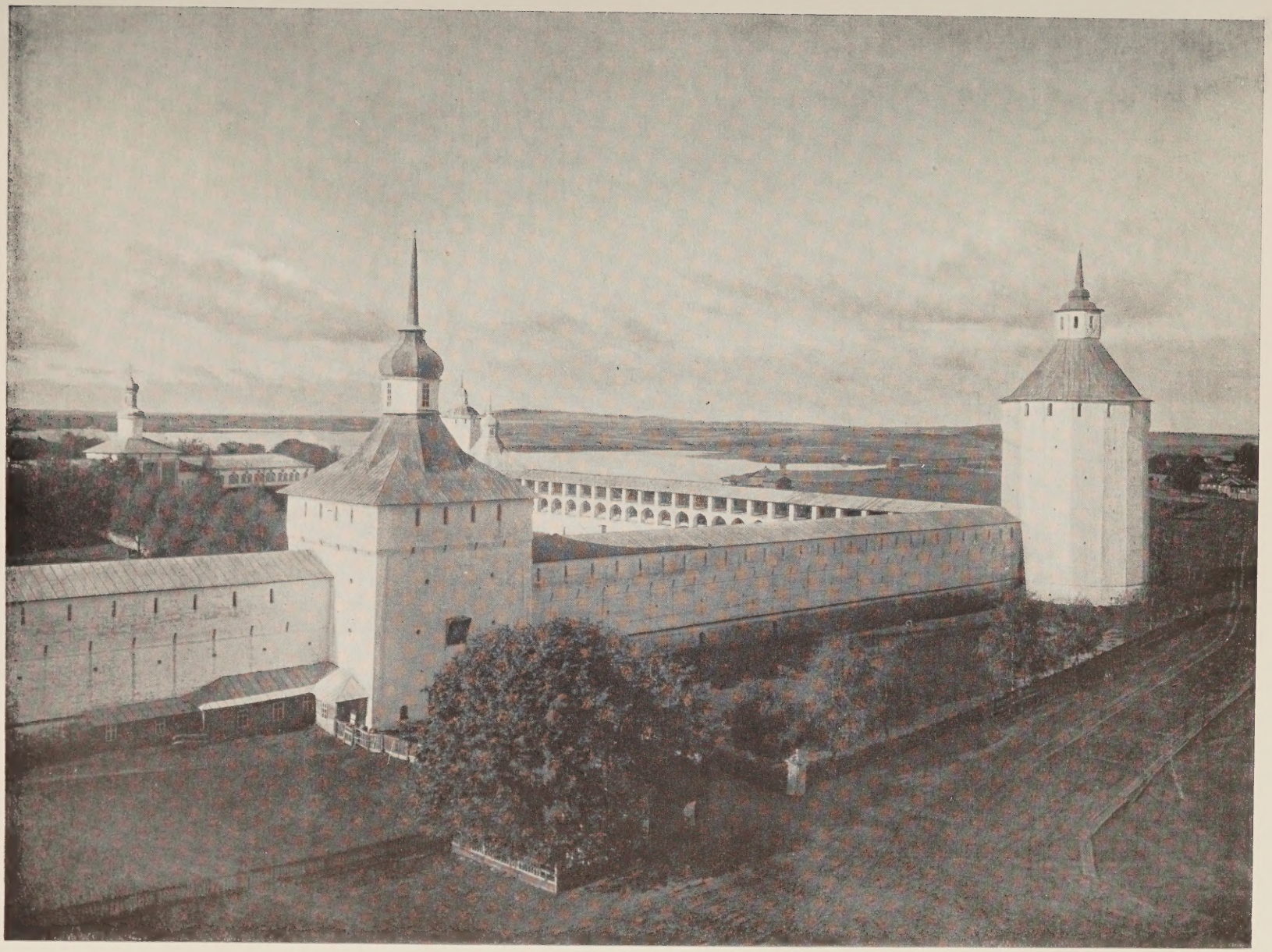
В обстановке напряженной борьбы со всякого рода ересями сомнения Висковатого прозвучали угрозой авторитету церкви. Духовенство потребовало от него письменного изложения жалобы; ее рассматривал церковный собор в 1553 году. Для сомнений Висковатого были свои основания: мастера действительно отступили от древнерусской традиции, перегрузили свои образы символами, кое-что заимствовали из католической иконографии („латинства"), в част-

ности изображение распятого Христа, покрытого крыльями ангелов. Однако собор встал на защиту мастеров-иконников. Поддерживая их, поп Сильвестр взывал: „Рассудите, аще едину черту аз приложил от своего разума". Висковатого обвинили в том, что он „берется не за свое дело", пригрозили ему зачислением его самого в еретики, если он будет пытаться рассуждать о „непостижимом" и „невидимом" божестве.

В решении по делу Висковатого сыграли свою роль интересы церкви, стремившейся сохранить незыблемым свой авторитет. Для истории русского искусства существенно было то, что канонизированный собором тип иконы, вроде четырехчастной иконы Благовещенского собора, коренным образом изменил характер живописи. Икона потеряла наглядность и ясность, которые были ей присущи еще в начале XVI века (ср. 148). Она приобрела характер богословского трактата в красках. Этим иконопись вовлеклась в ту полемику по вопросам догматики, которая занимала духовенство в те годы. Это обогатило ее новым содержанием, но и лишило поэтической образности. Народу она становилась все более и более непонятна. Из нее исчезли ясность сюжета и композиции, чистота силуэтов, ритм линий, звучность красок.

Черты новой иконографии дают о себе знать и во фресках. Во вновь построенном под Казанью Свияжском монастыре, в росписи Успенского собора появились сложные символические композиции. Прославляющая Марию фреска „Что ти принесем", в отличие от ясной и стройной фрески на эту же тему московского Успенского собора, перегружена множеством подробностей: здесь и Закхей, взобравшийся на дерево, чтобы видеть Христа, и город Вифлеем, и ангелы, и скачущие волхвы, и Иоанн Креститель в пустыне, и сонмы праведных жен. В алтаре представлена торжественная сцена „Да молчит всякая плоть", изображающая службу отцов церкви Василия Великого, Григория Богослова и Иоанна Златоуста. При этой службе присутствуют и глава русской церкви митрополит Макарий, и глава русского государства царь Иван. Впрочем, самостоятельного значения и реалистического характера эти портреты не имели. Показательно для того времени было то, что изображению божества стали придавать атрибуты царских особ, как это делалось еще в Византии.

Изобразительное искусство, которое до XVI века более всего зависело от церкви, начинает теперь непосредственно служить государству. До нас не дошла древнейшая роспись Грановитой и Золотой палат в Московском Кремле. Судя по более позднему описанию, стены обеих палат были украшены историческими картинами. В более ранней Грановитой палате в духе воззрений Сильвестра пропагандировался союз царства и церкви; в Золотой палате в соответствии со взглядами самого Ивана IV прославлялась мощь государства. В щипцах свода были представлены библейские сцены; они намекали на события современной русской истории: цари израильские — на родословную московских великих князей; освобождение Израиля от египетского рабства — на избавление Руси от татарского ига. История Мономаха должна была подкреплять притязание московских царей рассматривать себя как прямых наследников византийских императоров. В Золотой палате по бокам от изображения Спаса



38. Кириллово-Белозерский монастырь

были представлены аллегорические фигуры пороков и добродетелей: по правую сторону — „Мужество," „Разум", „Чистота," „Правда," по левую — „Блудливость", „Безумие", „Нечистота", „Неправда". Повидимому, эти фигуры были похожи на те, которые и ранее встречались в иконописи (ср. стр. 196). Но в роли сурового судьи нового искусства Висковатый обратил внимание на то, что поблизости от Христа „жонка, спустя рукава, кабы пляшет, подписано под нею: Блужение". „Смущаюсь, государь", — заявляет он в своей жалобе. Среди этих изображений можно было видеть также подобие Венеры с амуром, пронзающую себя фигуру — олицетворение зависти, и испугавшегося зайца мужчину — аллегорию трусости.

Огромная, в четыре метра длины, икона „Воинствующая церковь" (Третьяковская галлерея) дает представление о начатках светской живописи в Москве. Представлено многолюдное торжественное шествие русского войска: множество пеших и конных воинов, возглавляемых святыми; возможно, среди них гарцует на коне молодой Иван IV; впереди войска скачет архангел на крылатом коне. Навстречу воинам летят ангелы, протягивая им мученические венцы. Движутся они по направлению к горнему Сиону, символу Москвы, перед которым восседает Мария с младенцем; сзади них виднеется горящий город Содом — олицетворение побежденной Казани. „Воинствующая церковь" — это самая крупная по размерам из всех существующих древнерусских икон. В движении войска есть своеобразное величие, но композиция ее однообразна и измельчена: ей не хватает той поэтичности, которой отмечена „Битва новгородцев и суздальцев", в ней нет и живого и гибкого ритма, как в „Апокалипсисе".

Историческая тема заняла свое место в русском искусстве XVI века. Сам Иван IV для оправдания своей политики постоянно ссылался на исторические прообразы. „Трон Грозного" в Успенском соборе — деревянное сооружение, увенчанное похожим на Василия Блаженного шатром, — украшен серией рельефов на легендарную тему о том, как великий князь Владимир получил шапку Мономаха. Эта легенда должна была поднимать авторитет московских царей. Сравнение рельефов (152) с „Битвой новгородцев и суздальцев" (30) показывает, что эпический, повествовательный стиль сменяется теперь поисками большего драматизма. В рельефе, изображающем выезд князя Владимира, представлено, как он гарцует на коне с поднятой рукой, как подобострастно обращается к нему дружинник; в группе выезжающих навстречу ему воинов чувствуется готовность к сопротивлению. В плоском барельефе передается впечатление пространственной глубины. В рельефах „Трона Грозного" больше композиционной цельности, чем в иконе „Воинствующая церковь".

В XIV—XV веках рукописи евангелий украшались преимущественно фигурами сидящих и пишущих евангелистов. В XVI веке получают широкое распространение миниатюры, служащие подстрочными иллюстрациями текста. С того времени, как миниатюры стали выполняться не на пергаменте, а на бумаге, возникла новая, более легкая и прозрачная техника письма, близкая к акварели.

В миниатюрах „Космографии Косьмы Индикоплова" нашел свое отражение проснувшийся в те годы интерес к вопросу об устройстве мира. Реше-

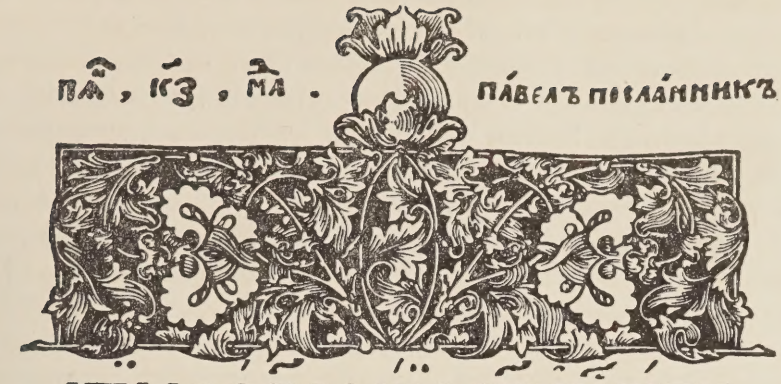
ние этого вопроса опиралось больше на мифы и вымыслы, чем на положительные научные знания. Соответственно этому и миниатюры к „Косьме Индикоплову“ похожи на детские рисунки. Солнце изображается в виде розового круга с улыбающимся лицом, земля — это скала, как в иконах, океан — голубая полоса у основания скалы. В море живут фантастические чудовища. Шоколадного цвета индус сбрасывает с дерева кокосовые орехи. Парень в русской одежде целится из лука в фантастического зверя, словно срисованного с владимирского рельефа. Надпись гласит: „тамошний земец стреляет зверь, зовомый бобр“ (158). Возможно, что эти миниатюры похожи на аллегории, которые украшали царский дворец. В них есть ясность, простота формы, силуэтность, как в иконах XV века или в более поздних крестьянских росписях прялок (ср. 47). Эти миниатюры не требуют пояснений. Они понятны и без них. В них больше народного здравого смысла и юмора, чем богословского глубокомыслия в духе кремлевских икон этого времени.

В середине XVI века ряд книг украшается житийными миниатюрами: „Житие Николы“, „Егоровский сборник“, позднее возникает „Житие Сергия“ (все три рукописи в Государственной библиотеке СССР им. В. И. Ленина). Самая задача повествования содействовала введению подробностей, взятых из современной жизни. В миниатюрах можно видеть, как плотники рубят избы, как каменщики выкладывают стены храма. В одной из миниатюр представлена непохожая на воинских коней понурая деревенская лошадка, впряженная в телегу; крестьяне в лапотках плетутся за плугом по пашне; женщины с серпами наклонились к земле и жнут (159). Все это были первые шаги жанровой живописи.

В миниатюре „Никола на море“ (160) более обстоятельно, чем в иконе XIV века (ср. 103), показаны и бурное море, и вздувшиеся паруса, и волнение людей. Особенно выразительна фигурка старца Николы, успокаивающего их. Впрочем, большинству этих изображений присущ сказочный характер. Жанровые мотивы не в состоянии были произвести коренной переворот в живописи. В „Домострое“ есть отдельные куски, вроде разговора сплетниц у колодца, как бы прямо выхваченные из жизни, но этого было недостаточно для того, чтобы назидательный трактат превратился в бытовую повесть.

Артелям новгородских миниатюристов, вызванных в Москву, пришлось иллюстрировать лицевой „Царственный летописец“. Это было грандиозное начинание. Количество миниатюр должно было достигнуть шестнадцати тысяч. Выполнены они пером и слегка подцвечены. Но недостаток рук и спешность заказа не могли не сказаться на качестве выполнения. В них незаметно той наблюдательности и живости, которые есть в „Житии Николы“. При всей виртуозности рисунка в них преобладает шаблон, в построении сцен мало изобретательности, все передано однообразно, сухо, бескрасочно, порой даже ремесленно.

Крупнейшим достижением русской книжной культуры XVI века было начало книгопечатания. Первопечатные книги Ивана Федорова представляют собой превосходные произведения книжного искусства. В них самое примечательное — не столько фигурные изображения, вроде Луки в обрамлении триумфальной



Павелъ посланникъ ісхвъ, волею бжїею, по обѣтованїю жизни яже охѣ ісѣ. тимоѳею возлюбленному чаду, благодать млть и миръ, ѿ бга ѿца, и ха іса ганашего. преступи, пя. Благодарю бга ему же служу ѿ прародителей, чистою совѣстїю. яко не престанную имам о тебѣ память въ млтвах моихъ днь и нощь, желая видѣтитя, поминая слезы твоя, да радости исполнюся. воспоминанїе прїемля осущей в тебѣ нелицемѣрнѣй вѣрѣ. яже вселися прежде в бабу твою лоиду. и въ мтрь твою евникїю. оуповаюже яко и в тебѣ. еяже ради вины воспоминаю тебѣ возгрѣвати даръ бжїи, живущїи в тебѣ возложенїемъ руку моею. нѣсть бо намъ далъ бгъ дхъ страху, но силы

стому апслу тимо. чадо тимо, благодарю бга

Страница „Апостола“ Ивана Федорова

арки (Апостол, 1564), сколько оформление отдельных страниц текста, особенно выходных страниц (стр. 275). По сравнению с отвлеченной плетенкой рукописей XIII—XIV веков орнамент первопечатных книг с его плавно изгибающимися и выступающими на темном фоне стеблями и листьями носит более реалистический характер. В этом отношении он ближе к орнаменту новгородских росписей XIV века (ср. стр. 159). Вместе с тем в колонках текста первопечатных книг, увенчанных заставками с растительными мотивами, есть внушительная простота и строгость. По одному этому можно отличить русскую книгу от первопечатных книг Западной Европы (ср. II, стр. 291).

Ливонская война и опричнина вызвали непомерное напряжение народных сил, особенно в деревне. Средние области России пустеют, крестьяне ищут спасения на южных окраинах. В конце XVI века в Москве усиливается боярская оппозиция. Последствия этого дают о себе знать и в русской культуре. На смену блестящему подъему искусства в первой половине и в середине века приходит застой. Попытки возрождения монументального искусства приводят к малоплодотворному подражанию старине.

В конце XVI века строится ряд шатровых храмов, но ни один из них не достигает силы художественного воздействия церкви Вознесения в Коломенском и храма Василия Блаженного. Правда, принципы свободной многоглавой композиции сказываются и при постройке приделов Благовещенского собора в Кремле (137) и позднее при сооружении церкви в Вяземах (ок. 1600 г.). Но в этих зданиях нет ни такого богатства взаимоотношения частей, ни такой цельности общего замысла, как в Василии Блаженном.

Одновременно с этим делаются попытки возродить мощь и величие архитектуры времен Ивана III. Успенский собор Троице-Сергиева монастыря (161) может служить наиболее показательным примером этой тенденции. Своими огромными размерами он подавляет старый Троицкий собор. Его гладкие массивные стены разделены сильно выступающими лопатками, которые переходят наверху в закомары. Поясок арочек по сравнению с массивом стены теряет свое значение. Успенский собор Троице-Сергиевой лавры — последний памятник архитектуры, на котором лежит отблеск величия XVI века. События последующих лет сделали на долгое время невозможным искусство, полное такой же мощи и незыблемости.

В соборе Донского монастыря (163) холодное величие уступает место изяществу и миниатюрности. Этот небольшой бесстолпный храм покрыт сомкнутым сводом, на котором в три ряда расположены кокошники; главка его — вытянутая, барабан украшен колончатым поясом; все это придает ему еще большую легкость. С обеих сторон к нему примыкают небольшие приделы с подобными же стройными главками, украшенными килевидными арочками. В сущности, перед нами подобие одного из приделов Василия Блаженного (ср. 37) — фрагмент, извлеченный из сложного целого. Эти тенденции получат преобладание в дальнейшем развитии архитектуры Москвы.

Во второй половине XVI века начатки реализма, проявившиеся в миниатюре середины этого века, все больше уступают место поискам холодной представительности. В иконах 1563—1564 годов, украшающих приделы Благовещенского собора, побеждает старательное и сухое повторение старых иконографических типов и вместе с тем исчезают последние следы поэтичности Дионисия. Колорит, который в прошлом составлял одно из главных средств выражения русской иконы, становится теперь глухим, мрачным и тусклым. Фигуры застылы и мало выразительны. Широкое применение находят себе золотые оклады, серебряная басма. Закрывая фон и поля иконы, они своим блеском еще больше заглушают краски. Больше живописности в фресках Спасо-Преображенского собора в Ярославле (1563), но и это лишь потому, что вдали от Москвы дольше сохраняются традиции XV века. Застой особенно заметен в самом конце века в росписях и в иконостасе собора Новодевичьего монастыря (1598). Во фресках этого собора рассказана жизнь Марии и легендарная история ее иконы. Но в них нет и следа той теплоты чувств, которая выделяет фрески Дионисия. В новодевичьих фресках толпится множество фигур в богатых парчовых одеяниях, высится покрытая узорами архитектура, повсюду многолюдные парадные сцены. Несмотря на благозвучную гамму голубых, розовых и желтых красок, эти фрески выглядят как монотонное повествование официального хронографа, в котором нет ни простодушия, ни наблюдательности древних русских летописей.

В 60-х годах XVI века представители рода Старицких пожертвовали в ризницы русских монастырей ряд шитых пелен. Род Старицких был последним среди удельных князей, с которыми Ивану IV пришлось вести жестокую борьбу, „сводя" их из вотчины, отправляя в ссылку, подвергая казням. Возможно, что трагическая судьба этой семьи косвенно отразилась на характере украшений многочисленных плащаниц, их вкладов. В XV веке и в пеленах и в иконах оплакивание носило величаво сдержанный характер (ср. 33). Теперь в передаче страданий Христа, горя Иоанна и рвущих на себе волосы женщин зазвучали трагические нотки. Есть нечто жалкое, принижающее достоинство человека в том, как склоняются над телом Христа трое мужчин (162). В церковное искусство проникло то самоуничижение, которое так ясно выступало тогда и в челобитных с уменьшительными именами в подписях. Пелены XVI века превосходны по выполнению. Техника золотого шитья достигает здесь совершенства; узоры разнообразны; богатство полутонов достигается путем скручивания серебряных нитей с голубыми и розовыми. Отдельные фигуры обладают некоторой объемностью. Но перегруженность композиций придает им мучительную напряженность.

В истории древней Руси трудно найти время столь противоречивое, как XVI век. С одной стороны, всюду чувствуется пробуждение живых сил, влечение к новому, смелое новаторство. Общий подъем накладывает свой отпечаток и на архитектуру и на изобразительное искусство XVI века. Народное творчество

дает о себе знать в каменной архитектуре так заметно, как этого не было ранее. В обращении миниатюристов к изображению русского быта проявляются начатки реализма. В предшествующее время в русском искусстве было много внутренней силы, душевности, гармонии, но на нем нередко лежала печать простодушия и созерцательности. В искусстве XVI века больше действенности, волевого напора, умственной энергии. Искусство шло к завоеванию действительности. Сравним ли мы Звенигородский собор (117) с Дьяковским храмом (151) или, с другой стороны, новгородскую икону XV века (30) с рельефами трона Грозного (152), мы повсюду заметим, как начинают преобладать движение, жизнь, энергия. Все это делает искусство XVI века важным этапом в истории русского искусства.

Вместе с тем на протяжении XVI века иконопись перестала быть таким же выражением народных воззрений, каким она нередко была в XV веке. Обремененная богословским глубокомыслием, она становилась понятной лишь немногим, и это засилие богословия душило первые ростки реализма. После блестящего подъема архитектуры в середине XVI века во второй его половине зданиям стали придавать черты все большей представительности, и это вело к победе в архитектуре подавляющего человека величия и холодной представительности.

Искусству следующего века предстояло развиваться в новых условиях, но это происходило на основе достижений середины XVI века, эпохи славных побед Москвы, общественных преобразований и успехов русского просвещения.

ГЛАВА ОДИННАДЦАТАЯ

В Московском государстве воздух здрав и чист. Летом жары великие, зимою ветр и снег холодный, от него людям великий прохлад. Морового поветрия не бывает. Болезнь огневая и та в кратких днях минется. Медной руды, винограду и масла древяного в Москве не родится, потому земля студена, зато поля хлебородные всяким землеплодием многажды одарены. Пшеница, рожь, ячмень, просо, овес, яблоки, груши, вишни, дыни, тыквы, огурцы и иные всякие ягоды и семена, иже суть на потребу человеком.

Описание Московского государства

Аз еси голоден и наг и бос и всем своим богатством не достаточен... Есть у людей всего много, денег и платья, только мне не дают.

Азбука о голом и небогатом...

По мере того как при ближайших преемниках Ивана IV усиливается крепостнический гнет, недовольство крестьян все чаще переходит в открытые восстания. Разорение крестьянских хозяйств, опустошение целых областей, запрещение перехода, наконец, случившееся в начале XVII века моровое поветрие и голод, — все это подготовило почву для того, чтобы разгорелась крестьянская война, возглавленная Иваном Болотниковым. В связи с ослаблением центральной власти обостряются и противоречия между боярством и служилыми дворянами. Воспользовавшись этим положением вещей, внешние враги оказывают поддержку авантюристам, которые появляются в Москве и путем обещаний привлекают на свою сторону недовольных. Польские паны и шведские дворяне при помощи своих войск занимают русские области. Современники понимали серьезность угрозы, нависшей над их родиной, но им было трудно найти объяснение событиям. Авраамий Палицын взывал к мужеству и прямодушию сограждан и считал, что постигшие родину беды произошли „за всего мира безумное молчание еже о истине к царю не смеюще глаголати о невинных погибели". После ряда неудачных попыток оказать отпор внешним врагам создается народное ополчение, во главе которого становится посадский человек Минин; войско возглавляет князь Пожарский. Захватчиков изгоняют из Москвы. Патриотический подъем воодушевляет лучших людей того времени.

„Великое московское разорение" нашло отражение в хрониках и исторических песнях того времени. Изобразительное искусство, все еще ограниченное рамками церковной тематики, непосредственно не отразило событий тех лет. Глядя на многие памятники искусства начала XVII века, трудно догадаться

о том, что происходило в то время в стране. В архитектуре эти события сказались лишь в том, что в столице временно затихла строительная деятельность. Что касается живописи тех лет, то жизненный опыт современников событий нашел в ней лишь косвенное отражение.

Еще в конце XVI века в русской иконописи складывается направление, связанное с одной богатой купеческой семьей. Выходцы из торгового Новгорода, Строгановы сначала переселились в Пермь, потом обосновались в Сольвычегодске. Занимаясь добычей соли, они скопили огромные богатства, ссужали средствами Ермака, позднее, когда опустела царская казна, — самого Василия Шуйского. В Сольвычегодске у них были трехэтажные деревянные хоромы с высокими башнями. Здесь же на высоком берегу Вычегды на их средства был сооружен пятиглавый собор (1560—1584) — неповторимо своеобразный по своему плану, всего лишь с двумя столбами посредине. Эта стройная, сильно вытянутая постройка была окружена открытым обходом. Сольвычегодский собор был в 1600 году расписан фресками.

Много внимания Строгановы уделяли собиранию памятников иконописи в своих домашних молельнях. Их молельни превратились в настоящие музеи, так как икон, шитья и резьбы в них было гораздо больше, чем требовалось для церковной службы. Когда после смерти одного из Строгановых их богатства были описаны царскими чиновниками, на обороте икон были выставлены имена тех представителей этого рода, для которых они писались; в отдельных случаях ставились и имена мастеров. Мастера, произведения которых попали на Север, были: Истома Савин, работавший еще в духе новгородской живописи XV века; его сын Никифор Савин, лучший среди всей группы этих мастеров, автор ряда превосходных икон-миниатюр, в которых на одной небольшой доске объединено несколько сюжетов и блестяще применяется искусство золоченья; менее искусны были такие мастера, как Стефан Арефьев, который расписывал собор, Емельян Москвитянин, которому принадлежит один складень с изящно-манерными фигурами, и Семейка Бороздин, у которого фигуры более приземисты и неуклюжи. В старину собирателями высоко ценились тонкие по выполнению, но более блеклые по краскам, чем у Никифора Савина, работы Прокопия Чирина, про которого известно, что он работал при московском дворе, является автором подписной иконы Ивана Воина (Русский музей) и умер в 1621 году. Многие из икон этих мастеров писались по заказу. Недаром среди них часто попадаются соименные Строгановым святые — Максим и Никита. Когда иконы из молелен Строгановых стали попадать в руки собирателей, было решено, что они вышли из „строгановской школы“, хотя мастера этих икон ни в прямом, ни в переносном смысле школы не создали.

Группа икон, которые выполнены были для Строгановых, характеризует определенную историческую ступень в развитии всей древнерусской живописи. Наиболее ранние из них близки к традициям новгородского искусства XV века с их простыми, ясными композициями и крупными фигурами. В строгановских ико-

39. Младенец Иоанн с ангелом. Деталь строгановской иконы

нах и позднее можно встретить сюжеты, которые были широко распространены еще в живописи XV—XVI веков: изображения отдельных святых или групп, праздники, жития, догматические сложные композиции. Но в XV—XVI веках иконы писались разного размера, от очень больших и до совсем маленьких. Строгановские иконы в своем подавляющем большинстве имеют очень небольшие размеры так называемых „пядниц". В пределы этих небольших икон мастера ухитрялись включать множество сюжетов, которые прежде входили в состав огромных, многоаршинных иконостасов.

Миниатюрность строгановских икон была в XVI—XVII веках явлением знаменательным. В этом сказались новые взгляды на назначение иконописи. Икона начала постепенно выделяться из архитектурного целого в иконостасе и приобретать значение обособленного произведения искусства. Недаром многие иконы писались в Москве с расчетом на то, что будут посланы далеко на Север, в Сольвычегодск. Вместе с этим иконопись теряла свой первоначальный смысл: прежде иконы служили для украшения стены или иконостаса, теперь они были рассчитаны на то, чтобы держать их в руках или рассматривать лежащими на аналое. В прошлом даже самая искусная по выполнению икона прежде всего имела значение предмета поклонения. Теперь на первый план выступила возможность любоваться тем, как хитро придуман сюжет, как затейливо выписаны подробности, сколько сноровки в передаче деталей проявил тот или другой мастер. Хотя надписи с именами исполнителей строгановских икон относятся к более позднему времени, надо думать, что уже современники ценили в каждой из них индивидуальную манеру того или другого мастера.

Самая задача разместить на миниатюрной доске сложную многофигурную сцену не могла быть решена путем простого упрощения традиционных композиций. В связи с этим изобретательность художников была направлена на выработку новых типов, новых композиционных приемов и красочных сочетаний. Лучшие строгановские иконы отмечены печатью тонкой поэзии. В те годы, когда официальное искусство Москвы становилось все более торжественным и холодным, строгановские мастера миниатюрной иконописи проявили свое понимание красоты — не величественно строгой и подавляющей, но изящной, приветливой.

Обычно строгановские мастера чуждались сложных, замысловатых композиций символического характера и предпочитали повествовательные сюжеты. Каждый из них они умели сделать занимательным, чтобы заставить зрителя, рассматривая икону, как бы читать увлекательную сказку. Строго симметричная композиция, оправданная архитектурностью иконостаса, потеряла теперь свое значение: отдельные эпизоды более свободно располагаются по поверхности доски. Глаз зрителя переходит от одного ее края к другому. В этом отношении строгановские иконы похожи на иранские миниатюры XV—XVI веков, с их тонким письмом, плоскостным развертыванием многофигурных сцен и радостной пестрой расцветкой (I, 150).

Даже такой назидательный сюжет, как „Учение отцов церкви" в истолковании Никифора Савина (Третьяковская галлерея), приобретает отпечаток хрупкой грации. Маленькие фигурки не стоят, а словно приплясывают; ни одна не дер-

жится прямо, все они сгибаются; в такт этому движению наклоняются головы отцов церкви, в руках у них извиваются свитки, и соответственно этому ритму причудливо вьется река, которая должна символизировать „святоотеческую мудрость". В другой иконе — „Похвала богоматери" (Третьяковская галлерея) художник так увлекся миниатюрным изображением сонма праведников, архитектурного фона и обстановки, что не позаботился о выделении главного действующего лица — сидящей на троне Марии, — она теряется в изобилии подробностей этого многоречивого повествования.

В иконе „Чудо Федора Тирона" (169) строгановский мастер стоял почти перед той же задачей, что и автор более ранней иконы „Чудо Георгия" (ср. 123). Но теперь окончательно исчезает величаво-эпическое начало и усиливается занимательно-сказочное. Огромное чудовище цепко держит в своих объятиях миниатюрную фигурку царевны. Царь с царицей и с боярами взирают на то, как изящный, хрупкий воин Федор замахнулся на многоголового змея. И хотя в победу такого героя трудно поверить, тут же рядом он за руку выводит из пещеры освобожденную царевну, между тем как посланник неба, ангел, венчает его короной, а два чудовища в темной пещере держат корону над головой царевны. Все это рассказано несколько многословно, но занимательно и изящно. Фигуры выступают то на фоне светлых палат и горок, то на фоне черного пещерного мрака. Они искусно разбросаны по всей поверхности доски. Но формы измельчены, а в расцветке иконы есть некоторая пестрота, особенно в розовых, зеленых и желтых красках, перебиваемых вспышками киновари.

Строгановские мастера сделали шаг к отделению искусства от церкви. Светское начало, проявлявшееся ранее больше всего в миниатюре, проникает теперь и в икону. Впрочем, строгановская иконопись остается преимущественно „искусством для немногих". На ней лежит отпечаток тепличности еще в гораздо большей степени, чем на новгородской иконописи XVI века. Сказка, которой, засыпая, заслушивался Иван Грозный, давала представление не столько о народной жизни во всей ее многогранности, сколько о неистощимой народной фантазии. Сходным образом в области поэтического вымысла оставалась и строгановская икона, даже когда она насыщена была занимательными бытовыми подробностями. Как ни искусны были строгановские мастера, они мало обогатили язык древнерусской живописи: их иконы были более плоскостными, причудливо линейными и красочно-декоративными, чем иконы новгородских мастеров XV—XVI веков.

В более поздней иконе „Иоанн Предтеча в пустыне" представлен пророк в золотой власянице, но главное свое внимание мастер сосредоточил на изображении окружающей его пустыни (39). На краю иконы стройный, изящный ангел торопливо и бережно ведет за руку младенца в белой рубашечке: это эпизод из детства Иоанна, спасение его в пустыне от преследователей. В XVII веке такое изящество выглядело как воспоминание о Рублеве. Чем-то новым для того времени была картина природы, нарисованная художником. Хотя для русской природы характерны дремучие, порой непроходимые леса и просторы полей, в иконах обычно все происходит на фоне фантастических скалистых гор и ред-

ких кустарников (ср. 32, 33). В строгановской иконе впервые в русском искусстве представлена опушка осеннего леса: тонкие стволы деревьев и их кудрявые золотистые кроны выделяются на фоне чащи и сизого неба. По откосу разбросаны кустарники; здесь извивается ручеек, с краю его уселся юноша Иоанн; среди скал можно видеть и скачущего оленя, и жирафа, и льва, пришедшего к источнику утолить жажду. В иконе робко проглядывает интерес древне-русского иконописца к „твари земной", к природе. Можно предположить, что подобные иконы-миниатюры с их идиллическим настроением отвечали не столько набожности любителей иконописи, сколько их потребности занимательным зрелищем отвлечься от „суеты сует" окружавшей их жизни.

Впрочем, даже в сказочно-идиллический мир строгановцев нередко врываются тревожные нотки. В более раннем искусстве отшельники обычно внушают людям уважение и не теряют своего благообразия (ср. 20). В начале XVII века в иконе Василия Блаженного (166) юродивый превращен в подобие жалкого червяка, человек потерял свой облик, вся его дрожащая от холода фигура выражает мольбу и унижение. Раньше святые в единоличных иконах стояли прямо, спокойно, самая осанка их выражала твердость и внутреннее достоинство. Теперь блаженный, сгорбленный, изможденный, дрожа от холода, униженно просит милости у трех ангелов, восседающих за небесной трапезой. Икона выдержана в тусклых оливковозеленых и коричневых тонах. Подобного раскрытия жизненных противоречий не знала еще до сих пор русская живопись. Икона звучит укором богатым, как смелые речи юродивых, как горячие призывы публицистов того времени.

Иван Воин в иконе круга Чирина (Третьяковская галлерея) снимает с себя доспехи, в руках его тоненький крестик. Этот тщедушный воин не полагается на свои силы, он молит у божества помощи и защиты. В другой иконе XVII века представлен митрополит Алексей, но стоит он не в торжественной позе, как у Дионисия (ср. 142). Как и Василий Блаженный, он испрашивает себе милости (168). Впрочем, его покинула острота душевных переживаний юродивого. В иконе торжествуют великолепие, роскошь и богатство и в узорной одежде и в пейзаже. С тщательностью ремесленника мастер выписал парчовые ризы митрополита с их богатым растительным орнаментом. Замысловатой узорности одежды соответствует сказочность природы. Горки с их мелкими уступами похожи на кристаллы. Облака причудливо извиваются и курчавятся. Но живое человеческое чувство, которое так ясно сквозит в изображении Василия Блаженного, исчезло здесь под покровом роскоши, богатства и орнаментального мастерства. Икона митрополита Алексея свидетельствует о том, в каком направлении перерабатывались строгановские традиции в Москве ближе к середине XVII века.

Русское государство быстро залечило раны, нанесенные ему польско-шведской интервенцией, и вскоре начало борьбу за воссоединение с Украиной и Белоруссией, за выход в Прибалтику и к Черному морю. Вместе с ростом сношений с Западом и с Востоком укрепляется международное положение России.

Шествие на осляти

В стране развиваются промыслы, ремесла, торговля. В XVII веке сохранявшие прежде обособленность небольшие местные рынки сливаются в один всероссийский рынок.

В своей внутренней политике первые Романовы стремятся к укреплению существующего общественного строя. Правительство добивается окончательного закрепощения крестьян и широко практикует раздачу помещикам земель. Отменяя „урочные годы“, оно дает им право возвращать себе беглых крестьян. Запрещая крестьянам торговать, оно предоставляет это право только посадским; однако после того как „белые“ слободы, ранее принадлежавшие боярам, были отписаны „на государя“, государево тягло легло всем своим грузом на беднейшее посадское население.

Самодержавие осуществляло централизованное управление страной с помощью небывало разросшегося приказного чиновничества. Бюрократическая косность приказного аппарата выводила из себя даже Алексея Михайловича. Представление о подкупности царского суда прочно укоренилось в народном сознании, и потому суеверные люди носили особые ладанки, чтобы избавиться от судей-лихоимцев. Местничество поддерживается теперь особенно сложной и оскорбительной для человеческого достоинства казуистикой. Даже народный герой, князь Пожарский, не избежал унижений, когда его сопернику в местническом споре удалось доказать, что он по роду своему выше Пожарского.

Крестьянская война начала XVII века основательно пошатнула авторитет царской власти. Первым Романовым пришлось позаботиться об его укреплении. Среди судебных дел при Алексее Михайловиче большое место занимают случаи непочтительного отношения простых людей к царю и его близким. По законам того времени, подобные преступления жестоко карались. После того как попытка патриарха Никона объявить себя стоящим выше царя окончилась неудачей, царь стал главой как государства, так и церкви. Наглядным выражением обожествления царя были торжественные обряды, особенно „шествие на осляти". В вербную субботу в память „входа господня в Иерусалим" царь из Кремля на коне направлялся в храм Василия Блаженного. В сущности, царь своей особой как бы изображал самого Иисуса Христа. Его коня вел под уздцы патриарх в знак подчинения духовенства царской власти. По зарисовке одного путешественника того времени (стр. 284) можно судить, какую покорность „священной особе" царя должны были проявлять его подданные: все падали перед ним ниц.

Степан Разин

Укреплению служилого дворянства, как опоры монархии, оказывали сопротивление низшие слои общества, прежде всего крестьянство. Никогда еще общественный протест не принимал таких обширных размеров, как в это время. Недаром весь XVII век называли „бунташное время". В борьбе с недовольством народа дворянство и его правительство постоянно прибегали к самым жестоким мерам. В середине XVII века боярин Б. И. Морозов наставлял своего приказчика: „а буде в которой моей вотчине крестьяне предусмотрительно учнут дуровать или какой завод заводить, и вам бы их смирять".

В 1648 году в Москве происходит восстание посадских и стрельцов, направленное против высшей царской администрации и богатых купцов; в 1662 году — „медный бунт", вызванный выпуском медных денег, от которого особенно страдала беднота. В 1670 году начал свой поход на Волгу Степан Разин. Он обещал беднейшим казакам освобождение от феодальных повинностей. Его поддерживали крестьяне, которые бежали на Дон из центральных областей. И. В. Сталин отмечал, что выступление Разина было отражением „стихийного восстания крестьянства против феодального гнёта" (И. В. Сталин. Соч., т. 13, стр. 112). Степан Разин был в числе первых вождей русского крестьянства, имена которых сохранились в истории. Иностранные путешественники говорят о широкой под-

держке, оказанной этому движению народом. Этим путешественникам мы обязаны тем, что нам известен внешний облик „казацкого батьки“ (стр. 285). Гравюрой того времени впоследствии вдохновлялся и Суриков в работе над своей известной картиной.

В условиях разгоревшейся общественной борьбы в культуре XVII века, как ни в один другой период древнерусской истории, обостряются разногласия между сторонниками нового и защитниками старины. Одним из главных предметов разногласий было отношение к просвещению, к образованию, к науке. Ряд выдающихся деятелей того времени выступал в качестве защитников просвещения. Боярин Ртищев стоял за открытие школ и больниц, за перевод иностранных книг и считал, что они могут принести пользу русским людям. Ордин-Нащокин также возлагал надежды на развитие просвещения. Однако среди защитников новшеств далеко не все представляли себе широкий объем тех преобразований, в которых нуждалась страна. Многие признавали новое лишь потому, что оно доставляло удобства в каждодневном быту: им было приятно ездить в каретах на рессорах, их забавляли часы с боем, развлекал театр, который появился при дворе Алексея Михайловича.

В XVII веке в России заметно возрастает интерес к реальному миру. Русские люди совершают путешествия в неизведанные края Восточной Сибири. В 1648—1651 годах Тимофей Буланов с целью собирания ясака доходит до области вечных льдов в Колыме и Индигирке. В конце века Владимир Атласов открывает Камчатку. Путевые дневники русских путешественников отличаются большой точностью. В „Травниках“ того времени описания растений говорят о возросшей наблюдательности. В то время с целью исчисления податей часто производились описи деревень и угодий: нельзя не подивиться зоркости составителей этих описаний полей, лугов и лесов.

Многие люди того времени видели условие прогресса в освоении современной культуры Западной Европы. Впрочем, наиболее проницательные из них, вроде Ордина-Нащокина, понимали, что слепое подражание западным обычаям может иметь дурные последствия. „Их платье, — говорил об иностранцах Ордин, — не по нас, а наше не по них“.

Особую позицию в вопросах культуры занимали церковники. Они не могли сочувствовать успехам науки и светской культуры, подрывавшим их авторитет. Но и в среде духовенства в XVII веке возникала потребность в развитии церковного просвещения. В Чудовом монастыре группировались сторонники греческого просвещения с Епифанием Славинецким во главе. В Симоновом монастыре Симеон Полоцкий и его ученик Сильвестр Медведев защищали латинскую культуру и служили проводниками украинских влияний в Москве. Вместе с тем ни в одной другой области приверженность к старине не выступает так обнаженно, как в церковных делах и в связанных с ними вопросах искусства. Пытаясь создать централизованную церковь, подобие абсолютистского государства, Никон столкнулся с недовольством низшего, сельского духовенства, находившегося в то время в таком же бедственном положении, как и крестьянство. Правда, противники Никона, ревнители старины, вербовали себе союзников и в среде боярской

знати, но старообрядчество стало крупным общественным движением главным образом потому, что нашло поддержку среди беднейшего посадского населения и крестьянства.

Среди ревнителей старины самой яркой фигурой, бесспорно, был протопоп Аввакум. В его воззрениях и писаниях, в его трагической судьбе и деятельности, во всей его личности ясно отразились противоречия того времени. Казалось бы, споры велись из-за пустой догматической формальности, из-за „аза", как говорили в то время. Но за спором о том, как складывать персты, на каком хлебе совершать литургию, какие книги признавать священными, стояли жизненные интересы, чуждые друг другу мировоззрения. И по мере того как официальная церковь усиливала преследование несогласных, Аввакум все больше чувствовал себя вождем народной оппозиции.

Едва ли не самый замечательный писатель своего времени, Аввакум в своем знаменитом „Житии" выразил взгляды на мир, на природу и на человека, которые были в то время близки и понятны широким кругам народа. Ему были глубоко чужды официальная религия, ее догматы, пышные обряды, холодное благочестие, понимание бога как чего-то далекого и недоступного, скрытого от людей византийским великолепием. Он представлял себе божество существом, с которым можно запросто побеседовать. Недаром Аввакум в „хлевине" своей с воплем обращался: „послушай мене, боже! послушай мене, царю небесный". Народ хотел иметь вещественное выражение „воли божьей", чудо, и Аввакум, зная это, рассказывал о том, как отсеченная рука его единомышленника сложилась „по старому обряду". Многие люди задавались в то время вопросом, как следует себе представлять божество „во плоти". Два боярина еще в начале XVII века вели горячий спор о том, как понимать слова библии: „и показа ему господь задняя своя".

Аввакум жил в сознании неустанной борьбы доброго, „божественного", и злого, „дьявольского". „Божественное" проявляется на каждом шагу, каждое мгновение, в самом будничном. Сходным образом и дьявол подстерегает человека на каждом шагу, всюду соблазняет его. В этом есть некоторое сходство с древними магическими представлениями, которые укоренились на Руси со времени общинно-родового строя. В сущности, Аввакум недалеко ушел в этом от сибирских колдунов, с которыми он вступал в состязание в бытность свою в Тобольске.

Но самое примечательное это то, что суеверия и предрассудки не закрывали Аввакуму глаза на реальную жизнь: он проявлял редкую зоркость при описании людей, с которыми его сводила судьба; многие характеристики его отличаются безошибочной меткостью. В полное глубокого драматизма повествование о своей горестной судьбе он включает рассказ о том, как его навещала собачка, когда он сидел в Братском остроге, как он заботливо выкормил в далекой сибирской ссылке черную курочку. И какая наблюдательность по отношению к окружающей природе!

„Горы высокие, дебри непроходимые, утес каменный, яко стена стоит, и поглядеть — заломя голову! В горах тех обретаются змеи великие: в них же

витают гуси и утицы перие красное, вороны черные, а галки серые... На тех горах гуляют звери многие дикие: козы, и олени, и зубри, и лоси, и кабаны, волки, бараны дикие — во очию нашу, а взять нельзя!"

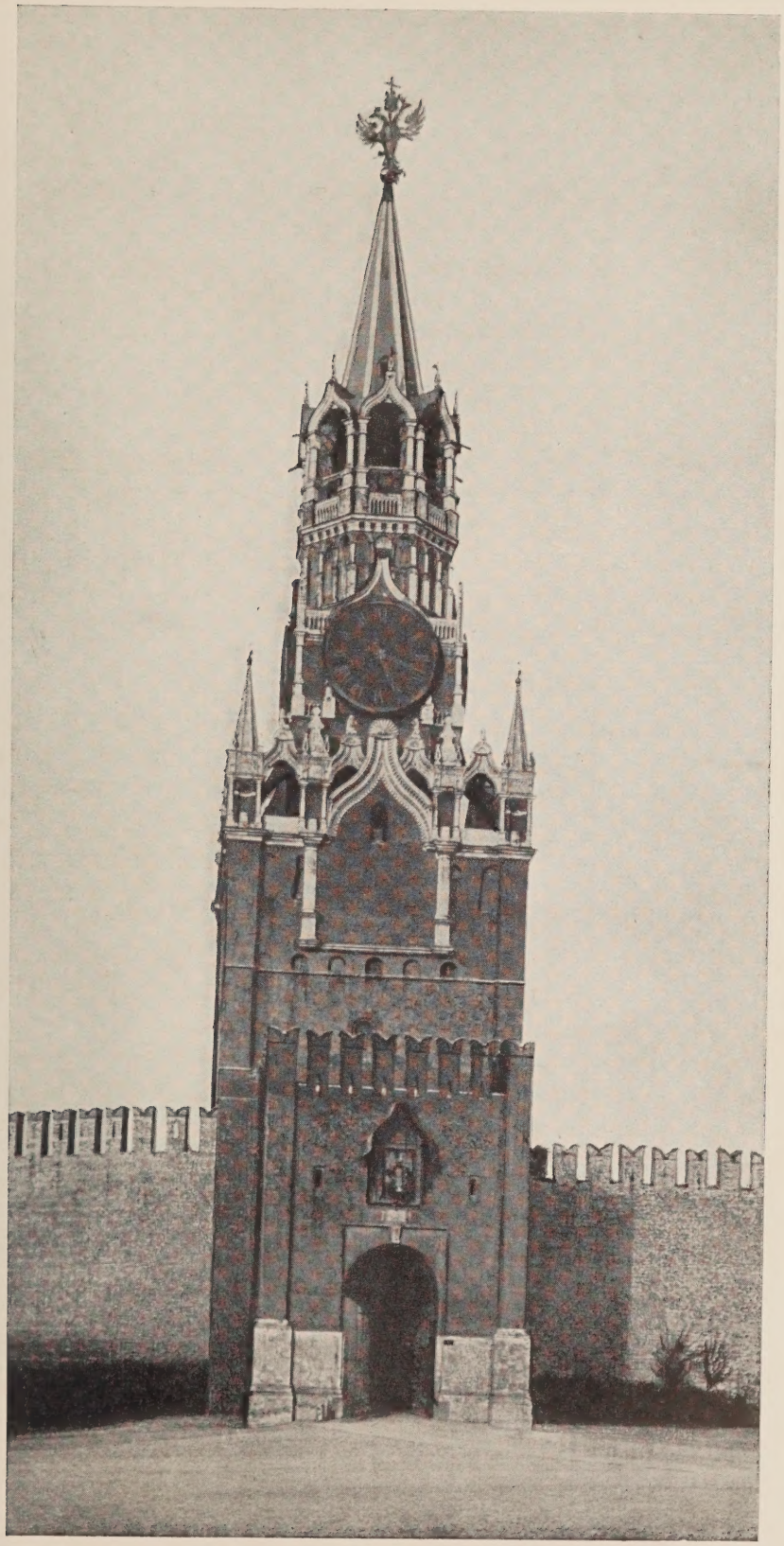
Речь Аввакума — простая, разговорная, общепонятная. В просторечии его слышатся такие задушевные интонации, каких до него не знала русская письменность. При всей резкости, порой непристойности его выражений все согрето в них подлинным жаром любви и ненависти, подкупающей правдивостью, и потому в его устах самые грубые выражения не режут уха.

Сочинения Аввакума заслуживают внимания не только в силу его личной одаренности, но потому, что в них звучат отголоски стихийного народного возмущения. Правда, протест этот был еще мало осознан, порой слеп и потому бессилен. При всей привязанности Аввакума к жизни, при всей остроте восприятия действительности он был полон суеверий, его не покидала готовность к мученичеству; он целиком еще находился во власти средневекового аскетизма. Эти противоречия становятся особенно резкими в позднейшее время у раскольников, с их верой во всемогущество обряда, диким фанатизмом и слепой приверженностью к старине, как средством борьбы с централизованной властью и передовой светской культурой.

Хотя русское искусство в XVII веке во многом еще зависело от царского двора и церкви, теперь в нем более ясно, чем в XVI веке, дают о себе знать основные общественные слои древней Руси. Поскольку главными заказчиками выступают в то время дворяне и купцы, их потребности и вкусы оказывают воздействие на все искусство, даже то, которое развивается при дворе. Вместе с тем на искусство XVII века накладывает заметный отпечаток воздействие народных вкусов, подобно тому, как и на литературу XVII века оказывает влияние „просторечие", настойчиво вытесняя из нее церковно-славянизмы.

В XVII веке возрастает значение светского начала; это сказывается прежде всего в том, что искусство все больше входит в каждодневный быт, украшает его, служит его нуждам. В русском искусстве этого времени больше земного, телесного, материального, чем в искусстве предшествующих веков. В нем ясно проявляется потребность приблизить к себе „божественное". Вместе с тем в нем усиливается нарядность, украшенность, торжественная представительность, которая давала о себе знать уже в искусстве конца XVI века. В связи с усилением светского начала находится и то, что выполнение, мастерство выдвигаются теперь на первое место. Правда, в XVII веке было создано меньше подлинных шедевров, чем в XV—XVI веках. Но виртуозность исполнения строгановских икон становится достоянием большинства царских иконописцев середины века.

Нарядность искусства XVII века связана с пристрастием к дорогим материалам, к позолоте, к самоцветам, к цветным изразцам, к роскошным тканям. Эти материалы были привилегией знати и богатых. Но народ умел самый простой и бедный материал обогатить красивым, богатым узором. Сказочная нарядность,



40. Спасская башня. Москва

пестрота, узорочье — все это в искусстве XVII века в значительной степени идет от народных вкусов. Недаром мастера, работавшие и при дворе и для церкви, были выходцами из народа.

По мере того как искусство в XVII веке все больше приближается к жизни, в нем исчезают черты аскетизма, суровости и холодности. Оно все более наполняется жаждой земной красоты, в нем все больше проявляется красочности и праздничности. От искусства теперь требуется, чтобы оно не только поучало и наставляло, но и умело забавлять, потешать, и в связи с этим в него проникают нотки юмора. Впрочем, всего этого было недостаточно для того, чтобы произвести в нем коренной переворот. В поисках философского глубокомыслия мастера XVII века часто прибегали к отвлеченным аллегориям, которые делали многие образы замысловатыми и зашифрованными.

В середине XVII века в искусстве разгорается борьба двух направлений. Одно из них то более решительно и смело, то более осторожно и даже робко, но настойчиво стремится к освоению достижений передового искусства Запада. Оно соответствует „латинской партии" в области церковного просвещения. В искусстве это направление именовалось „фрязью". Против „фрязи" выступали представители второго направления, ревнители старины, которые неукоснительно придерживались многовековой древнерусской традиции, а порой стремились и к восстановлению традиции византийской. Чем более глубоко „фрязь" пускала в искусстве корни, тем решительнее ревнители старины с Аввакумом во главе переходили в нападение. Впрочем, в художественной жизни не было такой остроты в столкновении сторонников новшеств и защитников старины, как в религии. В целом, в русское искусство XVII века постепенно проникает все больше и больше новшеств.

В XVII веке в России было создано несколько крупных архитектурных сооружений, вроде Нового Иерусалима и Ростовского кремля, но все же преобладающее место в архитектуре того времени занимали небольшие постройки, их строили много и усердно повсюду, вплоть до самых отдаленных уголков страны. Значительные успехи были достигнуты в строительной технике: широко стали применять железные связи, получили распространение сомкнутые своды, благодаря которым стало возможно не загромождать помещений столбами, вошли в обыкновение четырехскатные кровли. В архитектуре XVII века имелось больше художественных достижений, чем в живописи. Правда, и в живописи было много нового, возникли новые виды ее, применялась новая техника. Но свои главные творческие силы русские мастера проявили в XVII веке в прикладном искусстве. Изделия золотых дел мастеров XVII века наполняли ризницы храмов и монастырей, они составляют основную массу сокровищ Оружейной палаты в Кремле. Прикладное искусство прочно входило в жизнь, но стало принадлежностью прежде всего придворного быта.

В XVII веке Москва широко использовала художественные силы всей страны. Для росписи Успенского собора Московского Кремля привлечено было несколько десятков мастеров со всех концов страны. В 1666 году по городам были разосланы государевы грамоты о сборе всех до одного каменщиков и кирпичников

и даже горшечников для церковного, палатного и городового дела в Москве. „Если кто из них ухоронится, — говорилось в грамоте, — то жен их и детей повелено метать в тюрьму, покамест мужья их не объявятся". Одновременно с этим принимались меры к тому, чтобы в Москве развивались свои художественные силы. В середине XVII века Оружейная палата стала основным художественным центром страны. Во главе ее стоял тонкий ценитель искусства боярин Хитрово. В Оружейной палате выполнялись чуть ли не все художественные работы по требованию царского и патриаршего дворов. Здесь писали образа и „парсуны", украшали лицевые рукописи, знамена и подволоки, расписывали пасхальные яйца, раскрашивали игрушки царевичам, покрывали узором царские шатры и колымаги, печные изразцы. Работы художественные не отделялись от работ чисто ремесленного характера. При выполнении икон несколькими мастерами существовало разделение труда: один определял контуры композиции, „знаменил" и писал самую ответственную часть — лица, другой писал „доличное"; были мастера „златописцы", мастера „травщики". Мастера Оружейной палаты различались по своему опыту и по степени ответственности выполняемых ими работ: одних именовали „кормовыми иконописцами", других „жалованными". Наиболее почетным считалось звание „царского изографа".

Состав мастеров Оружейной палаты был довольно пестрым. Руководящую роль играли русские мастера, вроде Симона Ушакова с его многочисленными учениками и последователями. Но помимо них в Оружейную палату принимались на службу и мастера, приезжавшие из-за рубежа, и каждый из них обогащал искусство усвоенным в своих родных краях художественным опытом. В Оружейной палате работал „немчин" Детерсон, после него прибыл польский шляхтич Стефан Лопуцкий и другой поляк Познанский, у которого учился московский дворянин Безмин; здесь работал крещеный еврей Башмаков и армянин Иван Салтанов. Работа мастеров хорошо оплачивалась, но они постоянно обращались к царю за всякого рода милостями и подачками. „Милостивый государь, — пишет один из них, — вели к тому корму прибавку учинить, чтоб мне у того дела сыту быть". „Пожалуй меня, холопа своего, за многолетнюю мою службишку и по мастерству рукоделья моего, чтоб мне пред малоумевшей моей братьею в оскорбленьи и разорении не быть". Под челобитными мастера обычно подписывались: „твои верные рабы". И действительно, царские иконописцы были подневольными исполнителями требований заказчиков.

В XVII веке все более широко практикуется работа по подлинникам. В подлинниках были собраны прориси со многих прославленных икон русских мастеров, вроде Прокопия Чирина и Симона Ушакова. Подлинники служили средством популяризации лучших достижений русского искусства. Отдельные рисунки в подлинниках, вроде Самсона, раздирающего львиную пасть (стр. 291), носят характер вполне законченных произведений графического мастерства. Нужно сравнить рисунок Самсона с миниатюрами Косьмы Индикоплова XVI века (ср. 158), чтобы убедиться в том, что мастер XVII века стал смелее передавать раккурс и движение, что в его штрихе появилось больше свободы. Однако

Самсон

подлинники XVII века имели и другой смысл: они означали канонизацию типов. Нередко их использовали механически, втирая в пробитые в бумаге дырочки уголь („припорох"). Когда в середине XVII века в Москву попали гравированные листы библии голландского рисовальщика того времени Пискатора, русские мастера стали пользоваться ими в качестве подлинников при выполнении стенописи. Впрочем, при воспроизведении этих мотивов в них вносилось так много нового, самобытного, особенно в раскраску, что эти фрески следует считать вполне оригинальными произведениями русского живописного мастерства XVII века.

Новым явлением художественной жизни XVII века было широкое обсуждение вопросов искусства. Правда, еще в середине XVI века иконы Благовещенского собора породили разногласия и споры. Но тогда они оценивались исключительно с точки зрения догматики и церковной иконографии. Теперь привлекают к себе внимание вопросы эстетики и художественных средств выражения.

Наиболее передовые взгляды высказывал в своем трактате „О премудрой мастроте живописующих" Иосиф Владимиров, ученик и друг Симона Ушакова. Он горько жалуется на упадок иконописного мастерства на Руси, на распространение грубо ремесленных произведений, которые „на торгу продают шуяне, холуяне и палешане". Ему вторит другой автор XVII века: „за иконопись принялись мясники, каменщики и сапожники, а иконным промыслом не владеют". Владимиров глубоко озабочен судьбами русского искусства; он говорит как горячий патриот. Ради обогащения родного искусства он считает возможным позаимствовать кое-что и у иноземцев. Ему нравится, что своими изображениями они „друг друга вразумляют и поучают малых детей". Его восхищает, что в живописи все изображается, „как живое". „Хорошее искусство, — говорит он, — наполняет наши очи многой радостью". В иконописи его не удовлетворяет, что лица святых пишутся „одною формою, смугло и темновидно". Он горячо защищает „светловидные лики", и, действительно, светотень получает распространение в живописи XVII века. Пересыпая свою речь ссылками на авторитеты и постоянно напоминая о своей верности православной церкви, он отстаивает мысль, что святые должны быть не смуглы и не худы, а прекрасны и румяны. „О великомученице Варваре, — говорит он, — сказано: „не бывало в человеках такой красоты".

В своем „Слове к любителю иконного писания" Симон Ушаков восторженно высказывается о всемогуществе живописи. „Искусство, — по его словам, — имеет похвалу во всех веках". Художник уподобляется им творцу вселенной. В картине, как в зеркале, зритель видит весь мир. Заслуга художника в том, что он может „сделать замысленное легко видимым". Во всем этом выступает признание познавательного значения искусства.

Взгляды новаторов встречали в Москве отпор со стороны защитников старины. Владимиров полемизирует с неким Иваном Плешковичем, который все иностранные изображения считал „нечестивыми". Спор был, видимо, очень горячим. Недаром Владимиров замечает своему противнику: „Ты один, злозавистный Плешкович, как бешеный пес, мечешься". Особенно ожесточенно нападал на новое направление в живописи Аввакум. В своей „Четвертой беседе"

он ополчается против живописцев, которые пишут „по плотскому умыслу". Он поносит Никона за то, что тот святых „умыслил будто живых писать". „Пишут спасов образ Еммануила, лицо одутловато, уста червонная, власы кудрявые, руки и мышцы толстые, персты надутые, тако же и у ног бедры толстыя и весь яко немчин брюхат и толст учинен, лишо сабли той при бедре не писано". В словах этих сказываются и отвращение Аввакума к обмирщению церковного искусства и его слепая неприязнь ко всему иноземному. Впрочем, его саркастическая характеристика „фрязи" не имеет прямого отношения к произведениям лучших русских мастеров XVII века, в частности к живописи Ушакова.

В первые годы после крестьянской войны и интервенции строительство, особенно в Москве, было очень ограничено. Церковь в Рубцове (1619—1627), построенная по случаю победы над шведами, примыкает по типу к малому собору Донского монастыря, но менее нарядна, более тяжеловесна и даже неуклюжа по пропорциям. Больше искусства было в том, что создавалось в те годы в провинции, не столь затронутой разорением. Успенская церковь в Угличе „Дивная" (1628) с ее тремя стройными шатрами похожа на деревянные храмы, но отличается от них бо̀льшим изяществом. Тогда же под Москвой была построена окруженная множеством приделов шатровая церковь в селе Медведкове (после 1624 г.), отдаленное подобие Василия Блаженного. Все это были попытки возродить традиции XVI века, но новых художественных идей они не содержали.

На протяжении XVII века московское правительство неоднократно предпринимало строительные работы в Кремле. В задачи строительства не входило решительное изменение его облика. Дело ограничивалось достройками и перестройками. Новые здания должны были войти в уже сложившийся архитектурный комплекс.

Главная башня Кремля, Спасская, была надстроена прежде всего (40). К работе был привлечен английский строитель и механик Христофор Галовей. Его участию следует приписать готические детали, вроде башенок с фиалами. Но не эти частности определяют архитектурный облик башни. Галовей, конечно, имел перед глазами памятники русской шатровой архитектуры. От нее идут принципы ярусной композиции, в частности — постепенное вырастание одного яруса из другого, чередование горизонталей и вертикалей, изобилие килевидных, напоминающих кокошники арок. В Спасской башне соблюдено равновесие частей; она ничем не перегружена; ее массивная нижняя часть мягко переходит в более легкий четверик, тот в свою очередь в восьмерик; все завершается легким открытым звоном, над которым возносится небольшой шатер. Надстройка XVII века хорошо срослась с древним массивом башни и гармонирует со всем обликом Московского Кремля.

В связи с появлением шатровых верхов на кремлевских башнях в храме Василия Блаженного над крыльцами были надстроены небольшие шатры, с севера пристроена шатровая колоколенка, и это еще теснее связало храм со Спасской

башней. Василий Блаженный возник как памятник победы русских над татарами. Спасская башня стала памятником возрождения Русского государства после изгнания из Москвы иноземцев. По всему своему жизнерадостному облику Спасская башня является произведением чисто русской национальной архитектуры.

В соответствии с условиями русской жизни середины XVII века на характер гражданской архитектуры того времени заметный отпечаток накладывают нравы и обычаи, которые установились тогда при царском дворе. Распорядок царского дня подчинялся строгому „уставу“ и „чину“. Здесь неукоснительно велся учет выходам царей, церковной службе в различное время дня, крестным ходам, в которых участвовали царь и его приближенные. Сохранились описания торжественных приемов иноземных послов. Эти приемы поражали свидетелей своей нарочитой медлительностью. Царские пиры, „кормы“ тянулись по многу часов, подавляя гостей своим великолепием. Правда, при дворе устраивались и потехи: царь участвовал в соколиной охоте и нередко присутствовал при театральных представлениях. Но в остальном царь всегда выступал в качестве участника торжественного обряда.

Наиболее ярко сказался быт московского двора в сложившемся еще в XVI веке чине венчания царя. Он обставлялся с исключительной пышностью и великолепием. Царский путь в Успенский собор устилался бархатом. Звонили кремлевские колокола. Перед царем несли его регалии, крест и бармы. Особое внимание обращалось на то, чтобы все это зрелище внушало людям „трепет и страх“, по выражению старинного описания. Недаром предписывалось, „чтобы никто же от простого человека прикоснулся того царского сану и венца“. „Чиновники ходят и уставляют народы, чтобы стояли со всяким молчанием и кротостью и целомудрым вниманием“.

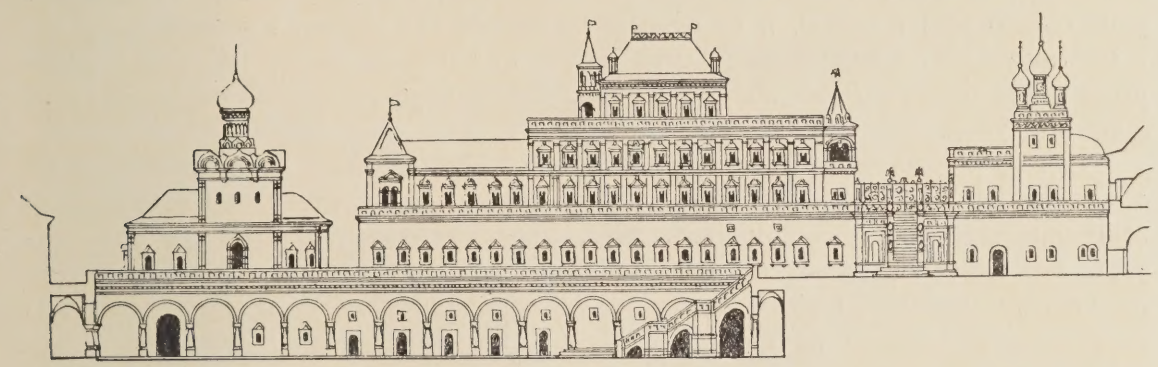
Соответственно этому обрядовое значение придавали и царскому облачению: по разным поводам он надевал наряды, то „становой“, то „вседневный“, то „ездовой“, то „смирный“, то „траурный“, то, наконец, по случаю праздника, „большой наряд“. И каждый раз менялись его ферязь, кафтан, зипун, шапка и посох. При этих выходах царские стрельцы появлялись в алых, багровых, брусничных или васильковых кафтанах, личная стража царя, юноши, рынды выделялись своими белоснежными кафтанами.

Многое из того, что в быту двора имело в прошлом определенный жизненный смысл, со временем превратилось в условный обряд, в пустую видимость. В конечном счете все сводилось к тому, чтобы несколько раз в год показать народу царя, продемонстрировать его заботу о подданных, напомнить об его благочестии и о почитании им традиций. Это была своеобразная программа политического воздействия на массы. Из нее вытекала непонятная на первый взгляд забота о „благочинии“ и „уложении“ в жизни царского двора XVII века, о которой красочно рассказывает И. Е. Забелин в своей книге „Домашний быт русских царей“.

Первые Романовы всячески стремились показать себя наследниками старого, внушить подданным мысль о преемственности своей власти, о своей коренной

связи со всей русской землей. Это, видимо, было одной из причин, почему обращалось такое внимание на сохранение национально-русских черт в архитектурном облике Кремля.

Кремлевский Теремной дворец, построенный в 1635—1636 годах, состоит из трех ярусов, каждый из них образует как бы самостоятельное здание (стр. 295). Нижний двухэтажный ярус в виде подклета имеет наверху гульбище, второй ярус, тоже двухэтажный, также имеет открытую площадку. Все завершается небольшим златоверхим теремом, крытым крутой четырехскатной кровлей и „смотрильной башней", покрытой шатром. На террасу его выходили богато декорированные порталы. Крыльцо и главная лестница были первоначально открытыми.



Теремной дворец. Москва

Ярусы Теремного дворца как бы вырастают один из другого. Ярусная композиция дворца восходит к древнейшим традициям русского зодчества. В основе ее лежал тот же принцип построения, что и в таких зданиях, как Коломенский храм и Василий Блаженный. Эта ступенчатость решительно отличала Теремной дворец от Грановитой палаты, которая имела строго кубическую форму, хотя и она в те годы была покрыта высокой четырехскатной кровлей (ср. 139). Все это содействовало тому, что обширный Теремной дворец, при всей растянутости вширь его композиции, включался в архитектурную композицию Кремля с его многоглавыми церквами и шатровыми башнями. Русские мастера-каменщики Б. Огурцов, Т. Шарутин и другие выступали здесь как продолжатели традиций деревянной архитектуры. Немного позднее рядом были сооружены храм Спаса за решеткой (139), затем Потешный дворец и Оружейная палата; в середине XVII века патриарх Никон построил себе палаты, примыкающие к собору Двенадцати апостолов.

В убранстве Теремного дворца строители использовали мотивы ордерной архитектуры, впервые примененные в постройках Ивана III. Здесь имеются и плоские пилястры между окнами, и наличники окон, и порталы с пилястрами, которые напоминают Архангельский собор. Но парные окна с гирьками по-

средине создают сложный ритм, какого не знала архитектура XV—XVI веков. Парадные порталы имеют не полуциркульные, а многолопастные завершения, их столбы плоскостно-орнаментального характера. Все это в конечном счете приводит к тому, что членения издали почти незаметны: побеждает впечатление крупных массивных блоков, покрытых сетью мелких узоров.

Внутренний вид палат Теремного дворца несет на себе отпечаток старозаветного, домостроевского уклада, который всячески поддерживался в жизни царского двора (171). Первое впечатление от них — это впечатление замкнутости, тесноты, отгороженности от внешнего мира. Комнаты небольшие, покрытые низкими сомкнутыми сводами с богато орнаментированными распалубками, окна глубокие с мелкими переплетами. В теремных палатах самое пространство как бы не замечается; его вытесняет мелкий и дробный травяной узор, который покрывает решительно все: и стены, и не отграниченные от них своды, и резные порталы, и цветные окна, и изразцовые плиты печей, и, наконец, различные ткани, которыми обита мебель. Даже нервюры распалубок и переплеты окон образуют своеобразный узор.

Нужно представить себе в этих палатах русских бояр того времени в их длиннополых ферезях из узорных тканей, чтобы понять, насколько архитектура гармонировала с их обликом (стр. 297). Травяной узор покрывает в архитектуре без различия все; он является как бы лейтмотивом всего искусства XVII века. Способный сделать нарядным любой предмет, мелко раздробить любую плоскость, он ничего не выделяет, ничего не подчеркивает, но спокойно стелется, извивается; в нем есть нечто убаюкивающее, усыпляющее, как в монотонной песне без конца и начала.

При Алексее Михайловиче в царской усадьбе в Коломенском был сооружен огромный деревянный дворец (173). Его создала артель русских мастеров-строителей, плотников и живописцев. Дворец этот просуществовал сто лет и за ветхостью был разобран. В настоящее время о нем можно судить только по старинным рисункам и по деревянной модели (Коломенское, музей). Если в Теремном дворце строители применяли лишь общие принципы деревянной архитектуры, то в Коломенском народные мастера имели возможность применить разнообразнейшие декоративные мотивы деревянной архитектуры с такой полнотой, с какой этого до них еще никто не делал.

Согласно принятому в старину обычаю дворцовые постройки располагались вокруг открытого двора. Каждая из них носит характер вполне самостоятельного сооружения. Большое кубическое здание с кубовой кровлей — это столовая; вытянутое вширь здание — это царицыны палаты; слева от столовой — четырехъярусные терема, еще левее — государевы хоромы, за ними высятся хоромы царевича. Каждая клеть имела свою мыльню, кухню и свое крыльцо. Подклеты использовались в качестве кладовых и служб. В композицию дворца была включена сохранившаяся и до сего времени каменная церковь, связанная с теремами переходом.

Коломенская усадьба представляет собой подобие сказочного дворца. Мотивы, существовавшие ранее в крестьянских избах, в деревянных церквах и поме-

41. Собор Троицкого монастыря в Муроме

щичьих усадьбах, многократно в нем повторены, развиты и богато разукрашены позолотой и резьбой. Здесь можно видеть и высокие шатры, и скирды, и бочки, и гребни, и золоченые маковки, и различной формы кровли и купола. Резьба украшает подзоры, наличники и притолоки. Своей изукрашенностью Коломенский дворец превосходит все памятники древнерусской архитектуры. Современники с восторгом называли его „восьмым чудом света".

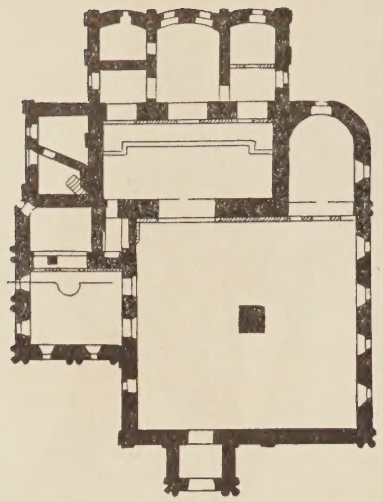
Боярский костюм

Было бы ошибочно применять к Коломенскому дворцу критерии классической архитектуры. В нем нет ни ярко выраженного центра, ни четкого мерного ритма, в нем даже не выделен фасад. Но это не значит, что он представляет собой беспорядочное нагромождение и смешение разнородных мотивов. Его нижние клети почти одной высоты; их связывает друг с другом нечто вроде проходящего через все здание карниза; в сущности, и покрытия дворца представляют собой варианты одного или двух мотивов, вроде килевидной арки или шатра. В отличие от многих дворцов XVII века на Западе (ср. II, 107, 125) в Коломенском нет ничего крепостного, замкнутого, угрожающего. Русские мастера постарались придать ему открытый, радостный, праздничный облик. Один путешественник того времени метко определил его характер, назвав его: „игрушечка, только что вынутая из шкатулки".

В храме Василия Блаженного тоже были использованы „образцы и переводы" народной архитектуры. Но там они нашли глубоко философское истолкование. В Коломенском дворце эти мотивы применены лишь для того, чтобы придать ему диковинный, прихотливо-нарядный облик. Коломенский дворец создавался главным образом для забавы, на потеху его владельцам.

По старинным рисункам путешественников можно составить себе некоторое представление о том, как выглядели в то время русские деревни (стр. 348). Конечно, крестьянские деревянные срубы изб и шатровых храмов гораздо скромнее по убранству, чем Коломенский дворец. Но зато они больше соответствовали своему назначению, они более монументальны по своему облику. В них больше строгости, благородства, чистоты форм. При сравнении Коломенского дворца с подлинно народной архитектурой в нем бросаются в глаза черты изысканно-виртуозной стилизации.

В XVII веке в Москве вырабатывается тип небольшого приходского храма. Одним из лучших его примеров является церковь Рождества в Путинках (стр. 298). Самый храм несколько растянут вширь, на кровле его стоят три стройных шатра. Над приделом высится шатровая колокольня, над входом



Церковь Рождества в Путинках. Москва

имеется еще один шатер. С первого взгляда все это выглядит так, будто здание возникло в результате случайных пристроек. Между тем оно было задумано таким с самого начала.

Отдельные части Путинковского храма почти повторяют архитектурные мотивы Василия Блаженного (стр. 299, ср. 37). Но величавое уступает в нем место игрушечному, миниатюрному. Шатровая колокольня на перекрестье не играет такой же определяющей роли, как шатер в храме Василия Блаженного. С различных точек зрения центром выглядит то колокольня, то средний шатер над главным храмом. Самые шатры, как в деревянной архитектуре, служат всего лишь украшением кровли: снизу они наглухо закрыты и отделены от здания. В притворе применено покрытие смешанного типа: над кокошниками поднимается барабан и начинает закругляться главка, однако из нее вырастает шатер, который стоит в одном ряду со всеми остальными шатрами. Сходным образом и кокошники имеют двоякое применение: над притвором они украшают кровлю, а на самом храме образуют пояс на стене. Со своими огромными золотыми крестами и цепями, тонкой разделкой стен и нарядными наличниками весь храмик производит впечатление изящной безделушки. В нем есть стилевое сходство с иконами-миниатюрами поздних строгановцев (ср. 39). Но по сравнению с архитектурой XVI века и в нем заметно выступает оскудение замысла.

Большинство церквей строилось в XVII веке по одному канонизированному в то время образцу. Образец этот имел свои художественные достоинства, но следование ему как „подлиннику“ в значительной степени ограничивало творчество. Храмы эти обычно небольшие, бесстолпные, покрытые сомкнутым сводом. Непременная принадлежность каждого из них — пять главок. Шатрами увенчивались только колокольни. Связующим звеном между колокольней и храмом служила невысокая кубической формы трапеза, паперть. Каждый храм XVII века был в миниатюре подобием Московского Кремля, с его пятиглавым Успенским собором, Иваном Великим и Грановитой палатой.

Если новгородские храмы XIV века выглядят монолитными, мало расчлененными, все их части сливаются с основным кубом, то приходские храмы XVII века отличаются от них прежде всего большей расчлененностью (стр. 144, ср. стр. 299). Их ставили по возможности на высоком месте, чтобы они вырисовывались своими четкими, выразительными силуэтами. Луковичные главки на тонких шейках выделялись особенно четко, также силуэтом рисовались главки притворов, высокий шатер колокольни и небольшой шатер над входным крыльцом. Были храмы более стройные (Троица в Никитниках), другие со своими

приделами были более растянуты вширь (Троица в Останкине). Но основной силуэт их оставался без существенных изменений. В убранстве наружных стен широко использовались декоративные мотивы. Кокошники ставились уже не только по четыре на каждой стороне (Никола в Пыжах), но и по пяти (Никола в Хамовниках). Стены украшались кокошниками, наличниками окон, парными колонками, поясками ширинок, которые сливались в один узор (Успенье в Гончарах).

Церковь Рождества в Путинках. Москва

Цвет стал в русской архитектуре XVII века существенным средством выражения. Строители не ограничивались сочетанием красного кирпича и белокаменных деталей (Григорий Неокесарийский на Полянке). Тонкие красочные оттенки вносили цветные изразцы, изразцовые ширинки опоясывали стены храмов (Никола в Хамовниках). Золото главок, крестов и укрепляющих их цепей жарко горело на солнце. В некоторых случаях одно чередование светлых столбов и арок и темных пролетов в сочетании с узором, покрывавшим стены, придавало зданиям особую нарядность (крыльцо церкви в Тайнинском).

В храме села Алексеевского (42) в противовес более ранним храмам XVII века все формы отличаются большей строгостью и чистотой. Стройные стены расчленены тонкими лопатками и пучками тонких колонн по углам. Высокие окна обрамлены наличниками. Пояс ширинок отнесен кверху в качестве карниза. Но издали определяющее значение имеют три ряда кокошников и луковичные главки на облегченных пояском колонок шейках. В целом храм в Алексеевском со своими многочисленными кокошниками на кровле похож по типу на собор Донского монастыря (ср. 163), созданный веком ранее. Но там преобладает впечатление спокойного, мерного, нарастающего движения, здесь больше легкого парения и трепетного ритма, пронизывающего луковичные главки и громоздящиеся друг над другом кокошники. Поставленные на высоком месте, храмы XVII века своей устремленностью и движением форм служили прекрасным архитектурным завершением силуэта селений с их низко прижатыми к земле жилыми постройками.

В середине XVII века тип небольшого приходского храма распространяется по всей стране. Его можно встретить и в Средней России и на отдаленных окраинах страны. Вариации этого типа можно видеть в памятниках середины XVII века в Угличе, Ярославле, Великом Устюге, Горьком, Костроме, Рязани, Муроме. Многие провинциальные храмы несут на себе печать особенной смелости и свежести. Собор Троицкого монастыря в Муроме (41) примыкает к общепринятому типу храма XVII века. Весь он несколько приземист; широкий пояс

ширинок еще более сокращает высоту его стен, и потому низкий массив храма, как в деревянной архитектуре, выглядит всего лишь как постамент сложного, расчлененного покрытия с его поставленными в два ряда кокошниками одной высоты и точно так же одной высоты пятью главами. Поднимаясь на стройных нарядных шейках, они придают большую нарядность зданию. Его стены и апсиды сплошь украшены арочками, наличниками окон и разноцветными изразцами. Блистая белизной своих стен и золотом глав, здание производит исключительно красочное, радостное впечатление. Постройки XVII века привлекают, как искусное рукоделие. Все в них пронизано бодрым и праздничным настроением.

В середине XVII века патриарх Никон пытался использовать искусство для поднятия авторитета возглавляемой им централизованной церкви. Его увлекала задача возрождения византийской старины. Выступая против народных традиций русского шатрового храма и против проникновения в церковное зодчество светских мотивов, он отстаивал „освященное пятиглавие". Патриарх предпринял обширное строительство в Ново-Иерусалимском монастыре под Москвой (Истра, 1656—1685). В его распоряжении было множество искусных мастеров. Монастырский собор был сооружен по образцу храма над „гробом господним" в Иерусалиме. Особое посольство было снаряжено в Палестину, и оно привезло оттуда модель древнего храма. Строительство Ново-Иерусалимского храма было в XVII веке выдающимся явлением. Правда, храм Никона не дошел до нас в своем первоначальном виде (он был достроен уже в XVIII веке и в 1941 году варварски разрушен при отступлении фашистскими захватчиками). Судя по внешнему виду, храм этот со своими возрастающими к центру объемами отличался таким величием, такой обширностью внутреннего пространства, какого не знала еще русская архитектура более раннего времени. Однако несмотря на создание целых мастерских декоративистов, на щедрое украшение стен собора изразцами, начинание Никона не давало возможности проявиться творчеству народных мастеров в такой же степени, в какой оно проявилось в постройках в Коломенском. В целом и в монастырском соборе и в ските Никона, поблизости от монастыря, есть известная тяжеловесность, сухость, официальность, черты архаизации. Начинания Никона не оказали глубокого воздействия на дальнейшее развитие русского искусства.

В русской живописи первой половины XVII века долгое время сохранялись традиции строгановцев. Вместе с тем в ряде московских икон начала XVII века, так же как и в постройках, дает о себе знать падение мастерства, огрубение техники. Этим они отличаются от работ, выполнявшихся для Строгановых. К числу лучших произведений иконописи этого времени относятся иконы из иконостаса Чудова монастыря (1626). Образцом монументальной живописи середины века может служить роспись Успенского собора в Московском Кремле. В фигурах воинов на столбах уже есть щеголеватость и нарядность, каких не знала стенопись более раннего времени. Только в ряде икон на тему „Поло-

жение ризы" (Третьяковская галлерея, Исторический музей) можно видеть непосредственное отражение событий начала века. Патриарх Филарет и юный царь Михаил, окруженные боярами, торжественно склоняются перед алтарем Успенского собора, на который возлагается привезенная из Иерусалима реликвия. В этом официальном искусстве так же мало бытовых мотивов, как и в миниатюрах Летописного свода XVI века.

Большинство икон этого времени отличается сухостью исполнения. В них нет ни красочности икон XV века, ни тонкости „золотого письма" строгановских икон; композиция строго симметричная, плоскостная; краски тусклые и даже загрязненные; много охры, темнозеленого, темномалинового; много черноты, которой избегали в эпоху расцвета иконописи.

В середине XVII века в русской живописи начинается оживление. В 1652—1653 годах на дворе купцов Никитниковых в Китай-городе была расписана фресками и украшена иконостасом церковь Троицы. Такого богато украшенного храма московский посад еще не знал в предшествующие годы. Незадолго до того в Москву были доставлены гравюры библии Пискатора, и мастера воспользовались ими в своей работе. Сюжетом росписи послужила история апостолов. В ней представлены сложные драматические сцены со множеством фигур. Пояса фресок покрывают стены храма сверху донизу. Фрески превосходно вписаны в архитектуру. Многие сцены очень драматичны. Отдельные фигуры, вроде барабанщика, высоко вскинувшего руки в „Предании Иуды", отличаются особенно большой выразительностью. В алтаре представлены святые, соименные заказчикам. Стройные, даже худые фигуры в большинстве своем несколько манерны. Фрески выполнены в теплых тонах на синем фоне. В целом мастера, расписавшие стены храма в Никитниках, еще не далеко ушли от строгановских традиций. В украшении иконостаса церкви принимал участие молодой тогда еще мастер Симон Ушаков, имя которого знаменует новый этап в развитии русской живописи.

Ушаков (1626—1686) поступил на царскую службу двадцати двух лет. Почти всю свою жизнь он прослужил в Оружейной палате. Он участвовал в походе с Алексеем Михайловичем. Патриарх Никон высоко ценил его и не желал отпускать от себя. Сохранились сведения о его движении по службе, но имеется мало данных о его жизни и о нем самом. Известно только, что в 1665 году за какую-то провинность его отправили с приставом в Николо-Угрешский монастырь, но вскоре вернули оттуда к обычным занятиям. Известно, что он подавал челобитную царю, жалуясь на то, что его обошли жалованием по случаю рождения царевича, затем новую челобитную о прибавке. Судя по описи имущества, жил Ушаков зажиточно, в своем собственном доме около Варварки. Впрочем, в старости художнику пришлось много претерпеть: в результате какого-то судейского крючкотворства у него отняли двор и отдали его купцу Клиншину. Ушаков мечтает „прочно построиться, с женишкой и с детишками меж двор не волочиться", он жалуется царю на тяжелые условия работы: „а мне, холопу твоему, с иконным заводом и с учениками и домочадцы стало невместо, и иконное дело помешалось".

Ушаков был первым из живописцев древней Руси, произведения которого стали известны в XIX веке. После того как были открыты произведения Рублева и Дионисия, его слава померкла. Между тем Ушаков был, несомненно, одаренным художником. Сохранилось множество его подписных произведений, все они выполнены тщательно и мастерски. Человек передового образа мыслей, искренне преданный искусству, он хорошо знал и строгановские иконы и, возможно, видел древние новгородские памятники. Он был знаком с украинскими и западноевропейскими гравюрами и сам пробовал свои силы в гравировании. Первый биограф Ушакова Филимонов верно определил его значение: „Он не был и не мог быть реформатором русской живописи, но он был истинным прогрессистом". Изящное, но порою с чертами манерности искусство строгановцев Ушаков пытался оздоровить. В его задачи входило сообщить фигурам больше осязательности. Не отступая от канонов церковной иконографии, Ушаков стремился в своих иконах дать почувствовать современникам прелесть земного, материального, телесного. У него, несомненно, было развито чувство художественной меры, но он никогда не мог решиться отказаться от традиционных, старых переводов. В своем творчестве он допускал меньше новшеств, чем в высказываниях об искусстве.

„Благовещение с акафистом" из церкви в Никитниках дает представление не столько об искусстве самого Ушакова, сколько о той художественной среде, в которой развивался тогда молодой еще мастер. Ушакову принадлежат в этой иконе только лица, все остальное, возможно и весь замысел, — его старшим товарищам по работе, Якову Казанцу и Григорию Кондратьеву. „Благовещение", занимающее средник, написано по старым переводам: и ангел и Мария торжественно стоят, и только в небывалой пластичности фигур и в пространственности архитектуры можно видеть черты нового. Строгановские традиции с наибольшей отчетливостью проявились в клеймах иконы.

В клейме „Взбранной воеводе" (170) представлено чудесное избавление Царьграда от врагов, которое приписывали вмешательству Марии. Из сказочного города навстречу врагу выступает войско; из церкви выходит духовенство с иконой; перед ним бурное море и гонимые ветром парусные суда. В отличие от новгородской иконы, в которой действие развертывается так, что исход его уже заранее предопределен (ср. 30), в этой батальной композиции больше стихийного порыва, который пронизывает и фигуры людей, и коней, и развевающиеся плащи, и знамена, и даже изломанные, изрезанные горки. С этой патетикой, господствующей во всей композиции, контрастирует расположенный в правом верхнем углу тонкий лирический образ: изящная фигурка Марии у колодца обернулась к ангелу, который протягивает ей корону. Впрочем, во всей композиции нет настоящего драматизма, так как в фигурах не выражено, что они действуют по собственной воле. Мелочный, дробный и причудливый ритм подчиняет себе в одинаковой степени и архитектуру, и толпу, и кудрявые волны. В целом вся эта сцена так запутана по композиции, что, не зная текста акафиста, трудно догадаться о том, что здесь происходит. При всем том выполнение иконы очень тонкое, особенно изысканны перламут-

ровые переливы розового и зеленого, в иконе щедро и умело использована позолота.

Начиная с „Великого архиерея" (1657) в ряде своих изображений „Нерукотворного Спаса" (172) Ушаков стремится представить идеальный образ человека, с благородным, добрым, спокойным лицом, без заметного отпечатка страданий. Спас Ушакова восходит к тому типу, который издавна существовал в русской иконописи. Но в задачи Ушакова входило придать Христу черты большей телесности. Он бережно и любовно передает его слегка припухшие веки, тонкий прямой нос, выступающие скулы. Мягкая светотень позволила сообщить и лицу и ткани убруса с ее мелкими складками небывалую еще в русской иконе объемность. Вместе с тем согласно традициям древней новгородской живописи все формы обобщены и геометризованы, в частности заостренная борода Христа сливается со складками завязанного на углах плата, а линейный ритм контура чувствуется и в кудрях волос.

В Троицком соборе Троице-Сергиевой лавры стоит икона Ушакова „Вседержитель". В четко выступающей силуэтом, тяжело сидящей грузной фигуре Христа нет и следа одухотворенного изящества, свойственного аналогичным фигурам в иконописи XV века. Вместе с тем насыщенный вишнево-малиновый цвет его одежды выдерживает соседство даже с иконами школы Рублева. Маленькие фигурки Сергия и Никона, припавшие к ногам вседержителя, которым соответствуют наверху такие же маленькие ангелы, напоминают в этой иконе Ушакова о незыблемости средневековой иерархии.

В иконе „Насаждение древа государства Российского" (Третьяковская галлерея, 1668) в центре на стволе дерева укреплен медальон с изображением Марии с младенцем — копия с многократно записанной древней Владимирской; вокруг нее на ветвях расположено множество медальонов с изображением царей, отцов церкви, святых и духовных лиц, связанных с домом московских государей. Внизу, у подножия дерева, — Успенский собор; перед ним Иван Калита и митрополит Петр, по бокам от них с одной стороны Алексей Михайлович, с другой — царица Мария Ильинична с двумя царевичами. Наверху Христос передает ангелу покров, которым богоматерь защищает всех тех, кто ищет у нее помощи. Видимо, какой-то эрудит того времени „сочинил" для Ушакова этот замысловатый, верноподданнический сюжет. Художник добросовестно передал все его частности: довольно точно воспроизведены и тщательно выписаны розовые кремлевские стены и Спасская башня, и с такой же тщательностью написаны фигуры царя Алексея и его жены. Но ему не удалось сообщить художественную убедительность своей композиции; она образует всего лишь сумму разнородных, разномасштабных образов. Своим изображением Ушаков иллюстрировал идею преемственности власти царей и идею покровительства Марии, но в его иконе нет поэтичности подлинного живописного произведения. Объемность отдельных фигур не вяжется с их плоскостным расположением.

Небольшая икона „Архангел Михаил" (174) принадлежит к числу наиболее тонких произведений мастера. В отличие от строгановских воинов архангел Ушакова стоит более устойчиво, под ногами его круглится земная

сфера, за ним в голубой дымке в перспективном сокращении вырисовываются фигуры святых. Правда, в силуэте архангела с развевающимся плащом меньше движения и энергии, чем в иконах XV века (ср. 25). Но в отличие от строгановских икон (ср. 168) узор на его одежде потерял самостоятельное значение, он всего лишь украшает ткань. Но самое замечательное в иконе — это маленькая фигурка заказчика иконы в скромной холщовой одежде. В нем нет приниженности, как в фигуре Василия Блаженного (ср. 166). Но все же, попав в икону, он чувствует себя маленьким, слабым и даже жалким, говоря словами Аввакума, „как бедный, горемычный человек". В произведении Ушакова отражены существенные черты мировоззрения передовых русских людей XVII века. Человеческая личность уже заявила о своем праве быть увековеченной в живописи наравне с небожителями, но она еще не в состоянии была в полной мере это право завоевать. Образ набожного посадского в иконе Ушакова напоминает героя „Повести о горе-злосчастье", который упорно искал в жизни счастья, но в конце концов вынужден был укрыться от преследовавшей его судьбы за стенами монастыря.

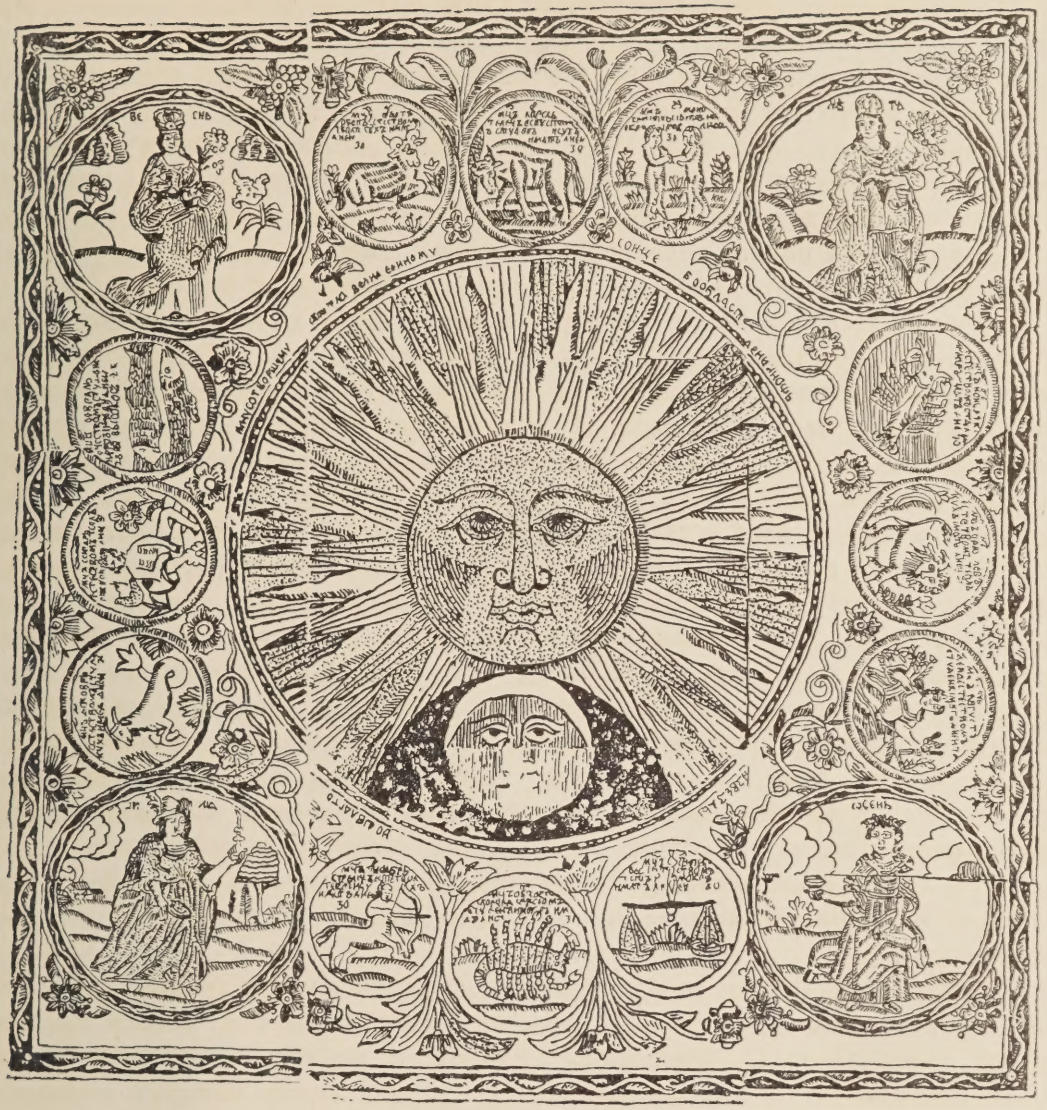
Рядом с Симоном Ушаковым в Оружейной палате работало еще множество живописцев, его сверстников, учеников и соперников. Единомышленником Ушакова был Иосиф Владимиров, которому принадлежит „Сошествие св. духа" из церкви в Никитниках. Близки к Ушакову были Никита Павловец, автор икон для церкви в селе Алексеевском, Зиновьев, и ряд других мастеров.

В середине XVII века все бо̀льшую роль приобретает живопись светская. Мастерам Оружейной палаты поручают не только писать иконы и расписывать храмы, но и изображать исторические сюжеты и украшать живописью дворцы.

В 1672 году московскими мастерами И. Максимовым и С. Рожновым создается „Книга избрания на царство Михаила Федоровича". Правительству Алексея Михайловича нужно было, чтобы избрание царя Михаила было представлено в ней как всенародное событие. Соответственно этому в каждом эпизоде фигурирует нарядная толпа москвичей, сопровождающая царя и его свиту. По сравнению с историческими миниатюрами середины XVI века в „Книге избрания" больше внимания уделено передаче исторической обстановки, костюмам и постройкам Москвы, в частности Кремля. Хотя мастера не всегда справлялись с перспективой, в ряде миниатюр запечатлен простор полей, деревни, мельницы, на фоне которых проходят толпы бояр и московских людей. В одной миниатюре сделана попытка представить внутренний вид Успенского собора. Наиболее выразительна сцена, в которой Авраамий Палицын извещает об избрании Михаила.

Стенные росписи Ушакова на темы русской истории в Грановитой палате не сохранились. Но по старинным описаниям и по позднейшим воспроизведениям в гравюрах можно представить себе, как были украшены стены Коломенского дворца. Симеон Полоцкий писал по поводу этих росписей: „Написания егда возглядаю, много историй чудных познаваю... Зодий небесный чудно написася, образы свойств си лепо знаменася. И части лета суть изображены, яко достоит, чинно положены". На квадратной поволоке было изображено солнце

42. Церковь в Алексеевском



Солнце и знаки зодиака

в виде круглой головы с расходящимися лучами, под ним луна на фоне ночного неба. Вокруг солнца были расположены знаки зодиака и четыре женские фигуры — аллегории времен года. Обилие круглых обрамлений придавало плафону орнаментальный характер (стр. 305). В Коломенском дворце было воплощено то, о чем говорилось еще в былинах, в частности в описании теремов Соловья Будимировича и Чурилы Пленковича, где „вся красота поднебесная“ и „небесная луна принаведена была“. Изображение „Суда Соломона“ должно было служить прославлению царской власти.

В своих виршах „Орел Российский“ Симеон Полоцкий провозглашает: „Пари высоко, орле быстроокий... Давай глас на вся страны торжественный“. Под видом орла он прославляет славу Российского государства. Одновременно с аллегориями в русское искусство входят и античные образы, которые почти не встречались прежде (ср. стр. 196). Под видом „Мира“ и „Брани“, награвированных на титуле книги „Повесть о Варлааме“ (1680), Ушаков изображает женщину с лирой и рогом изобилия и римского воина в шлеме. Все это сделано им еще несколько робко, неуверенно. Но обращение к мотивам, не имеющим отношения к церковной тематике, приближало искусство к реализму.

В древнерусской живописи портрет занимал очень скромное место. Достойной задачей искусства признавалось изображение одних праведников. Долгое время портрет оставался привилегией знатных людей. Духовенство относилось к нему особенно неодобрительно. В то время как Ушаков восхищался зеркалом, как подобием картины, Собор 1666 года запрещал пользование зеркалами, в которых человек мог видеть свое отражение. Между тем интерес к облику выдающихся людей дает о себе знать еще в начале XVII века. Это сказалось в литературе еще раньше, чем в живописи. В начале XVII века Катырев Ростовский дал яркие литературные портреты русских государственных деятелей предшествующего века: „Царь Иван образом нелепым, очи имея серы, нос протягновен и покляп, возрастом велик бяше, сухо тело имея, плещи имея высоки, груди широки, мышцы толсты...“ „Царь же Федор возрастом мал бе, образ посничества нося, смирением обложен, о душевной вещи попечение имел, на молитве всегда предстоя и нищим требующая подая...“ Сохранившиеся портреты Ивана IV (Копенгаген, музей), царя Федора и Скопина-Шуйского (Третьяковская галлерея) носят иконописный характер и по характеру образов и по технике исполнения. Разве только в доверчиво раскрытых глазах Федора и в скорбном выражении его лица можно видеть черты его индивидуальности.

В середине XVII века многие русские люди, попадая за границу, заказывали свои портреты: портрет посла Потемкина писал испанский мастер Корренья, портрет другого посла, Чемоданова (Турин), и портрет Порошина (Берлин) писали итальянский и нидерландский живописцы, имена которых неизвестны. Есть предположение, что великий Рембрандт запечатлел русского купца, увиденного им в Амстердаме. Все эти портреты дают представление о внешнем облике русских людей XVII века. Портреты иностранных художников сыграли некоторую роль в развитии русской художественной культуры, но они не входят в историю русского искусства. Определяющее значение для дальнейшей судьбы русской живописи имело то, что создавалось в то время в самой России. Здесь работали иностранные портретисты, но с ними соревновались русские художники, причем и сами приезжие художники должны были в своих работах приноравливаться к потребностям и вкусам русского общества.

Не исключена возможность, что „Портрет патриарха Никона“ (Истра, музей), пострадавший от фашистских вандалов и в настоящее время реставрированный, был создан голландским мастером Вухтерсом. Но этот портрет не похож на все

то, что делалось в XVII веке на родине этого мастера. Задачей портрета (так называемой „парсуны") на Руси было придать образу живого человека ту величавость и торжественность, которые были свойственны иконописным образам. В портрете Никона столпившиеся вокруг него приближенные падают перед ним на колени, поклоняются ему как божеству. Близостью к иконописной традиции объясняются и плоскостной характер композиции и большая роль сочно написанного узора ковра и одежды. Совсем не в духе голландского портрета XVII века дана характеристика длиннобородого старца Евфимия, Иоанна и молодого иподиакона Германа, благоговейно взирающих на патриарха (180). В этой парсуне верно передан внешний облик русских людей XVII века, которых много позднее так проникновенно представил в своих исторических холстах Суриков.

В своих первых опытах в области портрета русские мастера обычно изображали людей скованными и распластанными. Но не эти особенности живописного выполнения составляют самую суть русской парсуны XVII века. Главное в ней — это поиски характерных, типичных черт, иногда прямо в ущерб индивидуальным Это особенно заметно в миниатюрах рукописи „Титулярника" (1672), в котором собраны портреты выдающихся государственных деятелей. Портреты Ивана IV, царей Михаила и Алексея — это образы „праведных царей", иностранные государи охарактеризованы как воинственные рыцари, ханы и шахи — как восточные люди. Портреты иностранцев писаны с гравюр, древние московские князья — по воображению, фигуры вроде патриархов старца Гермогена и Никона — по непосредственному впечатлению или на основании преданий (179). В лице Никона подчеркнуты его характерный длинный нос, резкая складка на щеке. При всей скованности фигуры в его облике есть нечто решительное. Все передано мастером Максимовым резким штрихом и пестро расцвечено, как в лубочных картинках. Декоративно трактованное изображение гармонирует с богатым растительным узором обрамления. При всей простоте графических средств портреты „Титулярника" не уступают в характерности живописным парсунам XVII века.

Никогда еще на Руси декоративное искусство не занимало такого большого места среди других видов искусства, как в XVI — XVII веках. В этом отчасти проявилась потребность приблизить искусство к повседневной жизни, направить внимание мастеров на украшение предметов, которые окружают человека, — его одежды, обстановки, посуды, равно как и всего того, что создается ему на потеху, вроде затейливых часов или игрушек. Вместе с тем любовь к драгоценным металлам и тканям объясняется нередким в то время взглядом на искусство, как на предмет роскоши, как на привилегию двора и знати.

В XVII веке исключительно расширяется круг предметов, составляющих домашнюю утварь. Мастера Оружейной палаты выделывают для царского обихода всякого рода посуду, вроде братин, ковшей, ложек, чарок. При участии иностранцев создается для торжественных выходов и приемов царский „боль-

шой наряд"; в него входят царский венец, скипетр и колчан, густо усеянные драгоценными камнями. Для церквей и ризниц создаются роскошные тяжелые оклады, которыми, как непроницаемой броней, покрывают иконы, подвески и цаты, усыпанные изумрудами, рубинами и жемчугом, драгоценные оклады священных книг, церковные сосуды, потиры и чаши, кресты, обложенные золотом, митрополичьи облачения, саккосы, шитые из веницейской парчи или вышитые травами, тяжелые митры, похожие на короны, посохи, усеянные драгоценными камнями.

Для убранства всех этих предметов применяется самая различная техника. Широкое развитие получает ювелирное мастерство: обработка золота и серебра, литье и басменное дело, чеканка, резьба по металлу; возрождается техника скани и эмали. В украшении тканей в это время преобладающее значение имеет золотошвейное дело; здесь обильно применяется жемчуг, цветной шелк отступает на второй план. Шитая золотом ткань становится тугой, как броня. Она похожа на произведение ювелирного мастерства.

В целом основная художественная задача декоративного искусства XVII века — это закрыть драгоценным покровом самый предмет, окутать присущую ему форму богатой оболочкой. В отдельных случаях желание блеснуть роскошью приводит к безвкусице и неуклюжести, порой в декоративном искусстве проявляется любовь к „благолепию", типичная для царского быта и церковного обихода того времени. Но лучшие ювелирные изделия XVII века могут быть названы подлинными произведениями искусства.

Братина начала XVII века (176) отличается почти классической четкостью и ясностью формы. Небольшая ножка придает братине устойчивость: узкий поясок с орнаментальной надписью „вязью" расположен на ее горлышке, братина по форме своей приближается к луковичным главкам русских церквей. В этом сказывается любовь к органическим формам, которая всегда давала о себе знать в нашей архитектуре. В этом отличие русской братины от причудливо гнутых позднеготических сосудов (II, стр. 97). Наружные стенки братины густо покрыты растительным узором. Его далекие прототипы можно видеть еще на стенах храма в Юрьеве-Польском. В XVII веке этот орнамент принято было называть „цареградским". Стебель и побеги свободно стелятся и изгибаются и вместе с тем они следуют четкому ритму, в узоре подчеркиваются стержневые точки и повтор завитков. В целом русские мастера умели придать сосудам внушительную, обобщенную форму и при всем орнаментальном богатстве сохранить простоту и ясность, какой не знало прикладное искусство Ближнего Востока (I, 143).

Более развитые формы орнамента второй половины XVII века можно видеть на черневом кубке (178) и на финифтяном блюде. На стакане стебли и цветы изгибаются более свободно, пышнее стали ветки, более тщательно нарисован каждый цветок. Впрочем, и здесь точная передача цветов не мешает тому, что они подчиняются форме предмета, ритмически стелятся по его стенкам.

В усть-сысольском финифтяном блюде (175) фигура юноши в медальоне могла быть заимствована с гравюры. Но благодаря наклону головы юноши и

мелким тюльпанам на фоне изображение хорошо связывается с орнаментальным обрамлением, с пышными крупными тюльпанами, словно выложенными по краю блюда. Сочетание красного и желтого повторяется и в фигуре и в орнаменте. Богатый опыт русской иконописи с ее линейностью и узорностью нашел себе применение и на этом новом поприще.

Значение русского искусства середины XVII века заключается прежде всего в том, что оно все больше приближается к реальной действительности, все более непосредственно ее отражает. В нем заметно усиливается светское начало. Народные мастера внесли в него те нотки бодрости и праздничности, которые всегда были присущи народному творчеству.

Правда, это новое не было еще настолько сильным, чтобы преодолеть старое. В искусстве середины XVII века постоянно чувствуется двойственность, половинчатость. Искусство перестало быть поэтически простодушным, каким оно было в XIV—XV веках, но в нем еще не окрепло то обоснованное наукой познавательное начало, которое стало достоянием русского искусства начиная с XVIII века. Во многих памятниках этого времени меньше артистизма и совершенства выполнения, в искусстве усилился элемент ремесленности. Ему не хватает монументальности, которая составляла сильную сторону русского искусства предшествующих веков.

Идеализируя допетровскую Русь и вместе с тем самодержавие в качестве незыблемой основы русского государственного строя, славянофилы и позднее защитники „ложнорусского стиля“ провозгласили XVII век вершиной в истории русской культуры. Решительно отвергая эту реакционную, в корне ошибочную точку зрения, которой долгое время придерживалась дореволюционная наука, мы находим в искусстве этого периода всего лишь одну из ступеней художественного развития древней Руси, без которой были бы невозможны дальнейшие успехи русского искусства.

ГЛАВА ДВЕНАДЦАТАЯ

Воздержание аще безмерно храниши,
Множицей души ти вред велий сотвориши.
Плоти бо изнемогшей ум недобр бывает,
Рассуждение в меру вся да устрояет.

Симеон Полоцкий. Вертоград многоцветный

В конце XVII века размежевание двух основных течений, которое давало о себе знать в русской культуре еще в середине этого века, приобретает особенную остроту. Оплотом реакции, защитником старины теперь служит прежде всего высшее духовенство. Всячески цепляясь за традицию, оно проявляет крайнюю нетерпимость ко всему новому, что появлялось в то время в культурной жизни Москвы. Впрочем, основание в 1687 году Славяно-греко-латинского училища как центра церковного просвещения говорит о том, что в новых условиях даже защитники старины должны были вооружиться знаниями для того, чтобы вести борьбу с новыми течениями.

Защитники новой, светской культуры принадлежали к дворянству. Князь В. В. Голицын был наиболее ярким представителем этого направления. Один из самых просвещенных людей своего времени, он выступал за открытие школ, освоение передовой науки, освобождение ее от церковной опеки. Особенно сильное впечатление на москвичей производило то, что он в своем домашнем быту проявил себя как человек новой культуры. Хотя защитники новшеств не находили широкой поддержки среди основной массы дворянства, они все же сыграли свою роль в развитии русской культуры последней четверти XVII века.

У широких слоев посадского населения, ремесленников, мелких купцов и обедневших дворян не было ни чрезмерной привязанности к старине, ни веры в то, что просвещение улучшит их тяжелую участь. Трезвость, практицизм, деловитость — вот черты, которыми их характеризует русская повесть конца XVII века. В „Истории о Фроле Скобееве, российском дворянине“ выпукло, быть может даже с некоторым преувеличением, обрисован характерный для того времени тип дельца-пройдохи. Бедность и приниженность ничуть не сломили его, но

сделали пронырливым и ловким в достижении жизненных благ. „И Фролко, невзирая ни на какой себе страх, был очень отважен", — так оценивается в повести поведение Скобеева, когда он соблазнил боярскую дочь, чтобы добиться ее руки и этим завоевать себе положение среди высшей знати. В повести с подчеркнутым цинизмом говорится о любовных похождениях героя. Впрочем, к тому же времени относятся и первые в русской литературе опыты любовной лирики, еще очень неуклюжие по форме вирши некоего Квашнина, которые, случайно попав в приказ, доставили неприятности их автору.

Положение крестьянства в деревне и трудового посадского населения в городах становится в это время все более тяжелым, крепостнический гнет и государево тягло ложатся прежде всего на них. Попытка крестьян, посадских и казацкой бедноты добиться облегчения своей участи кончилась трагически: возглавленное Разиным восстание было жестоко подавлено царским правительством. Позднее, когда в Москве против правительства поднимаются стрельцы, они стремятся использовать недовольство посадских, холопов и крестьян. Недаром в одном из подметных писем на князя Хованского его обвиняли в том, что он посылал „смущать по все Московское государство по городам и деревням, чтоб в городах посадские люди побили воевод и приказных людей, а крестьян подучать, чтобы побили бояр своих и людей боярских". Но стрельцы смотрели на народ всего лишь как на силу, способную им помочь свергнуть „дворянского царя", и постоянно предавали интересы бедноты; это облегчило правительству подавление восстания.

Поскольку крестьянство не находило в то время выхода из тяжелого положения, в его среде получил широкое распространение раскол. Раскольники жили в постоянном ожидании конца мира. Нередко они уходили в скиты, готовые при приближении представителей власти предать себя сожжению. Апокалиптические настроения находили отражение и в изобразительном искусстве того времени.

Свою внутреннюю силу народ с наибольшей полнотой выразил в своих песнях, в частности в песнях о Степане Разине и его удалых молодцах, „работничках". Песнями этими позднее заслушивался Пушкин. В них мало повествовательных подробностей. Но о каких бы подвигах славного есаула ни говорилось, об его „крепкой думушке", о персидской царевне или о расправе с воеводами, — во всем сквозит глубокая уверенность в правоте его дела. Даже при описании гибели героя сохраняется эпическое спокойствие, горячее сочувствие к нему не нарушает сдержанности тона.

Атамана больше нет у нас,
Нет Степана Тимофеевича,
По прозванью Стеньки Разина.
Поймали добра молодца,
Завязали руки белые,
Повезли во каменну Москву,
И на славной Красной площади
Отрубили буйну голову.

Подобную величавую простоту трудно найти в изобразительном искусстве конца XVII века, хотя в его лучших произведениях и давали о себе знать народные представления.

Многие памятники искусства середины XVII века, как иконы-миниатюры или Путинковская церковь-миниатюра, создавались по почину дворянства и купечества в значительной степени для их личных нужд и потребностей. В конце XVII века, как и в предыдущем веке, стали строить больше храмов соборного типа, которые должны были поражать своей обширностью и величием. Многочисленные стенные росписи рассчитаны были на то, что их будет разглядывать и оценивать многолюдная толпа. Грубоватая простота повестей XVII века о Бове королевиче и о Еруслане Лазаревиче объясняется стремлением к общепонятности. В них воспевается не сказочная доблесть древнерусских богатырей как защитников справедливости, а стремление героев завоевать богатство, любыми способами извести врага, покорить предмет своей любви, похвастать своей неукротимой силой и успехами в похождениях. Недаром герой одной из этих повестей с детских лет „кого за руку возьмет, тому руку вырвет".

Сатирические мотивы почти не имели доступа в русское искусство предшествующих веков (ср. стр. 135). Смех признавался церковью чем-то греховным, скоморохов преследовали. Однако в конце XVII века в литературу проник народный юмор и ярко засверкал в произведениях этих лет. „Калязинская челобитная" — это смелая пародия на церковную службу. „А мы, богомольцы твои, круг ведра без порток в одних свитках в кельях сидим". Такими словами начинается ее текст, и чуть не каждое слово этой шутовской челобитной представляет собой переиначенные слова церковных текстов. В „Повести о Шемякином суде" о темных делах царских чиновников говорится эзоповым языком, к которому впоследствии прибегнет и Салтыков-Щедрин, чтобы обойти царскую цензуру. Много смелости выражений и насмешливости в „Притче о старом муже", который сватается к молодой красавице, меж тем как она бойко отчитывает его: „старый смерд, поберещенная рожа, неколотая потылица, сомовая губа, щучьи зубы, понырая свинья, раковые глаза, опухлые пяты, синее брюхо, рогозинные рукавицы, посконная борода, желтая седина, кислая простокваша, неподтворенная сметана, моржовая кожа в воде варена, чортова болота, свиной пастух. Сидел бы ты на печи, чтобы у тебя, смерда, в шее скрыпело, а во рте храпело, а в носе сапело!"

Новой в русском искусстве конца XVII века была тема человеческой драмы. Искусство предшествующих веков этой темы почти не знало. В древней Руси церковь ставила людям в пример Голгофу, — страдания человека считались чем-то неизбежным, обусловленным предопределением, оправданным необходимостью следовать примеру мучеников, и потому покорность считалась высшей добродетелью. В XVII веке человек все громче заявляет о своих правах на свободу и земное счастье. Правда, эта свобода нередко понимается всего лишь как нарушение церковных заповедей и патриархальных устоев, причем многие еще верили, что отступ-

43. Петр перед царем. Фреска церкви Иоанна Богослова в Ростове

Крутицкий монастырь. Москва

ление от них способно отдать человека во власть темных страстей или дьявола. Недаром в „Повести о горе-злосчастье“ герой ее в поисках счастья покидает родной дом, но, покинув его, предается бесшабашной жизни. Неслучайно, что одна из первых русских драм Симеона Полоцкого посвящена истории блудного сына: его испытания вдали от отеческого дома завершаются торжеством патриархальной морали. Вместе с тем в изобразительное искусство конца XVII века даже в евангельские и апокалиптические сюжеты проникают образы человеческого страдания и борьбы, причем страдание это настолько мучительно и безысходно, что ничто не в состоянии уничтожить или хотя бы ослабить силу драматического конфликта.

Во всем этом ясно проглядывает все большее приближение искусства последней четверти XVII века к реальной жизни, к действительности. В этом отношении этот период знаменует шаг вперед по сравнению с предшествующим. В обращении к реальности сказывается влияние на искусство широких слоев посадского населения с его трезвостью и привязанностью к земному. Это посадское население создало в конце XVII века свою художественную литературу, но оно не имело материальных возможностей, чтобы проявить себя с той же полнотой и в изобразительном искусстве.

Преобладающей формой живописного творчества оставалась на протяжении всего XVII века церковная живопись. Самый интерес к земному миру проявляется в то время в традиционных церковных образах, нередко наблюдательность мастеров пробивается сквозь покров фантастических представлений. Недаром и Симеон Полоцкий в своем „Венце веры“ с наивной прямолинейностью пытается с точки зрения здравого смысла решать самые отвлеченные вопросы вероучения. Если бы люди не грешили, спрашивает он, как можно было бы всем им вместиться в раю? Когда воскреснут мертвые, что произойдет с их полусгнившими в могилах телами?

В XVII веке происходит воссоединение Украины с Русью. После успешного окончания освободительной войны Украина переживает культурный расцвет. Здесь развивается самобытная деревянная архитектура, ее влияние можно видеть и в городских каменных церквах, величественных постройках, увенчанных куполами на широких барабанах, с маленькими главками наверху. На Украине полу-

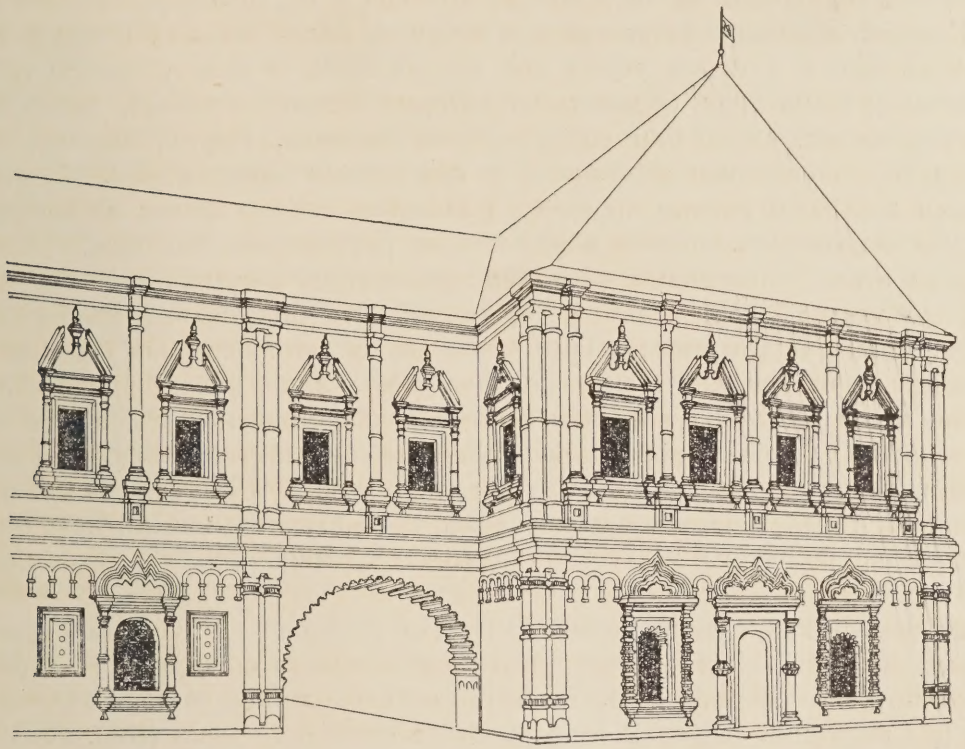
чает широкое распространение портрет, „парсунное письмо". В Киеве возникает целая школа книжной гравюры на дереве. Москва сумела воспользоваться некоторыми художественными достижениями Украины; русских мастеров особенно привлекали величие многоглавых соборов, элементы архитектурной декорации, реалистические приемы в портрете и гравюре. С другой стороны, в конце XVII века московский мастер Осип Старцев построил Военно-Никольский собор в Киеве, который занимает видное место в истории украинского искусства. Во всем этом сказалась плодотворность культурных связей русского и украинского народов.

В конце XVII века в Москве работало много иностранных мастеров, архитекторов, живописцев, скульпторов. Дореволюционные историки русского искусства считали все своеобразие этого периода русского искусства порождением западных влияний. Позднее искусство этого времени назвали „московским барокко". Несомненно, что в отдельных случаях можно предполагать знакомство русских мастеров с памятниками западноевропейского барокко. Об этом говорят богатые наличники в храмах, пышная архитектурная декорация, патетика в евангельских сценах, стремительное движение фигур, элементы трехмерного пространства в живописи. Однако все это не дает оснований относить русское искусство конца XVII века к стилю барокко. Русская архитектура того времени избегала последовательного применения ордера, на котором зиждется барокко на Западе. В русской живописи XVII века нет того религиозного экстаза, который составляет существенный признак барокко, как искусства контрреформации. В русском искусстве сохраняет силу его народная, эпическая основа, весь этот период входит закономерным звеном в цепь художественного развития древней Руси.

Конец XVII века был на Руси временем такого обширного строительства, равного которому не знала первая половина столетия. Почти все храмы этого времени были расписаны фресками. Русская стенопись достигает расцвета, какого она не переживала со времени Дионисия. По всей стране работают артели живописцев. В большинстве своем эти мастера происходят из Москвы, где восприняли новшества Ушакова. Отсюда они разносят по городам достижения нового искусства, умело приноравливаясь к местным условиям. Искусство конца XVII века нельзя изучать только по памятникам Москвы. Оно получает широчайшее распространение по всей стране. Памятники искусства XVII века мы находим в Рязани, Калуге, Горьком, Казани, Астрахани, Костроме, Переславле-Залесском, Ростове Великом, Ярославле, Угличе, Вологде, Устюге, Сольвычегодске, Архангельске.

Архитектура светская, гражданская, выходит в конце XVII века на первое место. Правда, каменные палаты строят для себя преимущественно представители высшей знати. Эти дворцы нового типа представляют собой единичные явления. В них находят выражение новые формы быта и новые художественные вкусы.

Палаты В. В. Голицына в Охотном ряду, по отзывам современников, удивляли москвичей своей роскошью и новизной внутреннего убранства. Внутри их стены были украшены декоративной живописью, подволоками с изображением небесных светил, зеркалами и портретами. Особенно останавливали на себе внимание в одной палате „сорок шесть окон с оконницами стеклянными, в них стекла с личинами". В спальне, судя по старой описи, стояла ореховая



Дом В. В. Голицына. Москва

кровать, „резь сквозная, личины человеческие и птицы, и травы". Тут же виднелись „три фигуры немецкие, ореховые, у них трубки стеклянные, на них по мишени медной, на мишенях вырезаны слова немецкие, а под трубками в стеклянных чашках ртуть". Видимо, в палатах В. В. Голицына были сосредоточены всевозможные приборы, и среди них барометр. Палаты были обставлены богатой мебелью и увешаны картинами — все свидетельствовало о просвещенных интересах и вкусах их владельца.

Для истории русского искусства существенно, что это новое понимание роскоши, удобства и представительности нашло себе отражение и в архитектурном облике дворца, и прежде всего в его фасаде (стр. 315). Еще незадолго до того в таком провинциальном городе, как Псков, построены были дома Лапиных и Поганкиных, настоящие „каменные мешки" с беспорядочно пробитыми в гладких

стенах окнами и с массивными столбами на крыльцах. При постройке московского дома Голицына была поставлена задача создания строгого порядка в архитектурной обработке его стен и в расположении окон. Все здание было построено из кирпича, но членения его фасада благодаря побелке казались белокаменными. В доме Голицына яснее, чем в Теремном дворце (стр. 295), разбивка стены соответствует внутренней структуре здания. Каждое окно обрамлено наличником, состоящим из двух тонких колонок и крутого разорванного фронтона. Каждый наличник заключен в рамочку из более высоких колонок и карниза. Весь фасад в целом точно так же заключен в рамку, причем ее углы укреплены пучками трех колонок, на которые опирается карниз, раскрепованный в тех местах, где с ним соприкасаются колонки. Портал нижнего этажа украшен многолопастным фронтоном с килевидным завершением. С его причудливым линейным ритмом хорошо согласованы поясок арочек на колонках и фронтоны над окнами, которые опираются на рустованные столбики.

Всеми этими членениями фасада в архитектуру вносится принцип ордерности. Но мастера XVII века не пошли по пути подражания классическому ордеру Архангельского собора. Ими вполне самостоятельно была найдена такая композиция, при которой здание получило свое лицо, фасад, причем главное значение в нем имеют не элементы членений, как карнизы и колонки, а наличники, похожие на небольшие, выстроенные в ряд самостоятельные клети (ср. 173). Массив кирпичных стен облегчен тем, что из него выступил белый костяк полуколонн и карнизов, небольшие окна увеличены нарядными наличниками. Это был один из первых в русской архитектуре примеров выделения главного фасада здания.

Ряд московских зданий конца XVII века построен по сходному принципу. На высоком берегу Москвы-реки в эти годы возникла обширная усадьба Крутицкого митрополита (стр. 313). В состав ее входили две церкви, палаты и теремок над воротами. Теремок сохранился до нашего времени (182). Небольшая постройка О. Старцева отличается удивительным изяществом своих форм. Как и в доме Голицына, каждое окно заключено в рамочку, состоящую из карниза с колонками и трехлопастного высокого фронтона. Более крупного масштаба колонки членят фасад на две части. Весь фасад теремка расчленен и по горизонтали, и по вертикали, и это лишает его той массивности, которая была еще присуща Теремному дворцу (ср. стр. 295). Членения приобрели здесь в первую очередь значение обрамлений (и соответственно этому даже простенки между окнами обведены рамочками). Вместе с тем каждое из окон благодаря наличнику похоже на маленький самостоятельный балдахин. Целое ясно складывается из отдельных слагаемых, и это решительно отличает русскую постройку от современных зданий западного барокко, в которых формы, объемы и контуры как бы пронизывают друг друга и придают всей архитектурной композиции крайне напряженный характер (II, 115).

В отличие от дома Голицына Крутицкий теремок выложен разноцветными изразцами — зелеными, желтыми и голубыми. Колонки завиты виноградной лозой. Верхний карниз украшен стилизованными изображениями ягод. Благодаря тон-

кой расцветке узоров, которые покрывают каждый квадратик стены, но нигде не перегружают ее, теремок приобретает сходство с драгоценным ларцом. В отличие от внутреннего убранства Теремного дворца, в котором орнамент стирал грани между отдельными элементами, здесь он всего лишь обогащает здание, делает его нарядным, но не нарушает ясности членений и выпуклости отдельных частей. Но самая примечательная черта этого шедевра русской архитектуры в том, что при всей его завершенности он служит связующим звеном между крепостной стеной с аркадой и соседними зданиями (стр. 313). Этим оправдано и то, что он не строго симметрично разделен на две части.

Новые принципы наружного членения зданий находят широкое применение в трапезных, которые возникают в то время в Симоновом монастыре (1677), в Троице-Сергиевой лавре (1686—1692) и в Новодевичьем монастыре (ок. 1685 г.).

В конце XVII века благодаря достройкам и перестройкам приобретают свой окончательный архитектурный облик монастыри Москвы и Подмосковья. Такой архитектурный ансамбль, как Троице-Сергиева лавра, трудно отнести к какому-нибудь одному периоду истории древнерусской архитектуры (167). Несмотря на построенную только в XVIII веке колокольню, вся лавра должна считаться характернейшим произведением древнерусского зодчества, своеобразным итогом его многовекового развития. В древнерусских ансамблях, вроде Троицкой лавры, находит себе яркое выражение существенная черта эпического творчества русского народа — сотрудничество поколений, из которых каждое, создавая нечто новое, не спорило с предшествующим, но лишь обогащало созданное им. Древнейшее здание Троицкой лавры — собор начала XV века — отличается скромными размерами; лишь кокошники вносят в него элемент движения и нарядности. Его значительно превышает Успенский собор конца XVI века; над монастырской оградой поднимаются его главы, внутри монастыря он воздействует гладью своих стен (ср. 161). На их фоне выделяется маленькая, изящная, вся увитая виноградными лозами, надкладезная часовня конца XVII века. Характером своего архитектурного стиля ей соответствует обширная трапезная того же времени. С Ярославской дороги Троице-Сергиева лавра, при всей разновременности и разнохарактерности ее зданий, своими золотыми главами и узорными башнями производит цельное впечатление радостного и красочного зрелища, и недаром именно этот древнерусский архитектурный ансамбль так часто вдохновлял наших лучших пейзажистов. На фоне пестро расцвеченной трапезной только выигрывает простота силуэтов двух церквей „на торгу“. Даже небольшая более поздняя белая часовенка по другую сторону дороги „вписывается“ в эту картину, в которой нет и следа монашеского аскетизма, но царит то же сказочное богатство, что и в Коломенском дворце (ср. 173).

В конце XVII века в Москве и ее окрестностях в царских и боярских вотчинах строится множество храмов нового типа. Строились они по почину родственников жены Алексея Михайловича — Нарышкиных, особенно брата царицы Льва Кирилловича. Это направление в русской архитектуре конца XVII века получило название „нарышкинского стиля“. Строители „нарышкинских“ храмов пыта-

лись соединить черты запрещенного Никоном шатрового типа с более вместительным традиционным пятиглавым храмом. „Нарышкинские“ храмы — бесстолпные, многоярусные, на нижнем четверике поднимаются обычно два восьмерика, верхний из них завершается главкой. В убранстве „нарышкинских“ храмов находят широкое применение элементы ордера; окна украшены наличниками; стены обрамляются колонками и карнизами. Все это придает им некоторое сходство с гражданской архитектурой. В целом спокойным ритмом своих декораций нарышкинские храмы производят такое же праздничное впечатление, как народные узоры. Даже заимствованные из барокко декоративные мотивы не нарушают спокойного и ясного чередования светлых и темных пятен. Правда, в этих храмах меньше величавости, чем в постройках XVI века. Зато более тонко и искусно выполнено их богатое декоративное убранство. Недаром Сильвестр Медведев в виршах в честь царевны Софьи, восхваляя ее рвение к строительству, восклицает: „Великодушна тщанья мрамора являют, щедро руку зданные храмы прославляют“.

Типичные „нарышкинские“ храмы — церковь в имении Шереметева в Уборах (1699) и собор Богоявленского монастыря в Москве (1696). Особенным богатством отличается убранство храма, построенного Яковом Бухвостовым в Троицком-Лыкове (1698—1703). К этому же типу примыкает и церковь Знамения на университетском дворе в Москве с ее тремя главами, сгруппированными над алтарем и над приделами. Черты этого типа дают о себе знать и в традиционной пятиглавой церкви Воскресения в Кадашах (1687—1713), в ее разбитой на ярусы шатровой колокольне — постройке, которая своим стройным силуэтом четко вырисовывается над домами Замоскворечья. Самым замечательным зданием этой группы является церковь Покрова в Филях (1693—1694), в бывшей усадьбе Л. К. Нарышкина (45).

Церковь в Филях состоит из первого яруса, имеющего в плане форму четырехлистника, четверика, восьмерика, открытого звона и главки. Четыре меньших главки поставлены над ее приделами. Храм обходит со всех сторон открытая галлерея, „гульбище“, на которое поднимаются широко раскинувшиеся лестницы. Все эти части сливаются в единый пирамидальный силуэт. Высокое мастерство строителей этого храма сказалось в том, что, не отступая от установившегося в то время типа, они сумели связать все элементы единым ритмом постепенного нарастания объемов и создать многоярусную композицию, в которой каждый следующий ярус возникает из предыдущего, связан с ним общностью форм, развивает, свободно видоизменяет его и вместе с тем составляет неотделимую часть обширного целого.

Церковь стояла среди открытой местности, неподалеку от Москвы-реки, ясно вырисовывалась своим выразительным силуэтом и благодаря ступенчатости его хорошо связывалась с окружением. Сравнение с Коломенским храмом напрашивается само собой (ср. 36). Храм XVI века пронизан могучим взлетом, порывистым движением, захватывающим дух величием. Впечатление от церкви в Филях больше похоже на неторопливое восхождение, причем каждая отмеченная горизонтальным карнизом ступень подчеркивает остановки на этом пути

кверху. Выражением спокойной уверенности и силы храм в Филях отличается от несколько измельченных и загроможденных частностями построек середины XVII века (41). Строитель церкви в Филях был чуток к тому пониманию эпической красоты и величия, которое в высокой степени было свойственно народному творчеству. Но все то, что в народном творчестве создавалось не вполне осознанно, в его произведении приобрело ясное и логическое обоснование. В этом смысле храм в Филях относится к наиболее передовым произведениям своего времени.

В ритме, которым пронизано здание, не чувствуется напряженного усилия, и потому оно производит впечатление естественного роста. Расположенные перед лестницами низкие площадки связывают его с почвой. Нижний ярус обработан аркадой: арки ее как бы пружинят, но квадратные ширинки балюстрады отделяют эту опорную часть от всего здания. Четверик скрыт у основания полукружиями, они связывают его с раскинувшимися на три стороны площадками. Поскольку алтарное полукружие неотличимо от остальных, все четыре полукружия, подобно приделам Василия Блаженного (ср. 37), выглядят как самостоятельные храмы и вместе с тем они еще в большей степени, чем в храме XVI века, сливаются со всем силуэтом здания. Полукружия отделены от последующего яруса узорчатым карнизом с „петушиными гребешками“, однако этот карниз связан со всей остальной декорацией, так как те же „петушиные гребешки“ повторяются и на наличниках окон. Переход от полукружий к четверику смягчен тем, что он ниже всех остальных ярусов, и этим создается впечатление, будто он всего лишь наполовину выглядывает из-под полукружий. Таким образом, его роль сводится к тому, что он служит чем-то вроде постамента верхней части храма. Зато восьмерик, каждая грань которого украшена окном и ограничена по бокам колонками, виден целиком. Начиная отсюда, все приобретает более правильную форму. Восьмерик в уменьшенных размерах повторяется в ярусах звона и в шейке главки. Вся композиция

Колокольня Новодевичьего монастыря

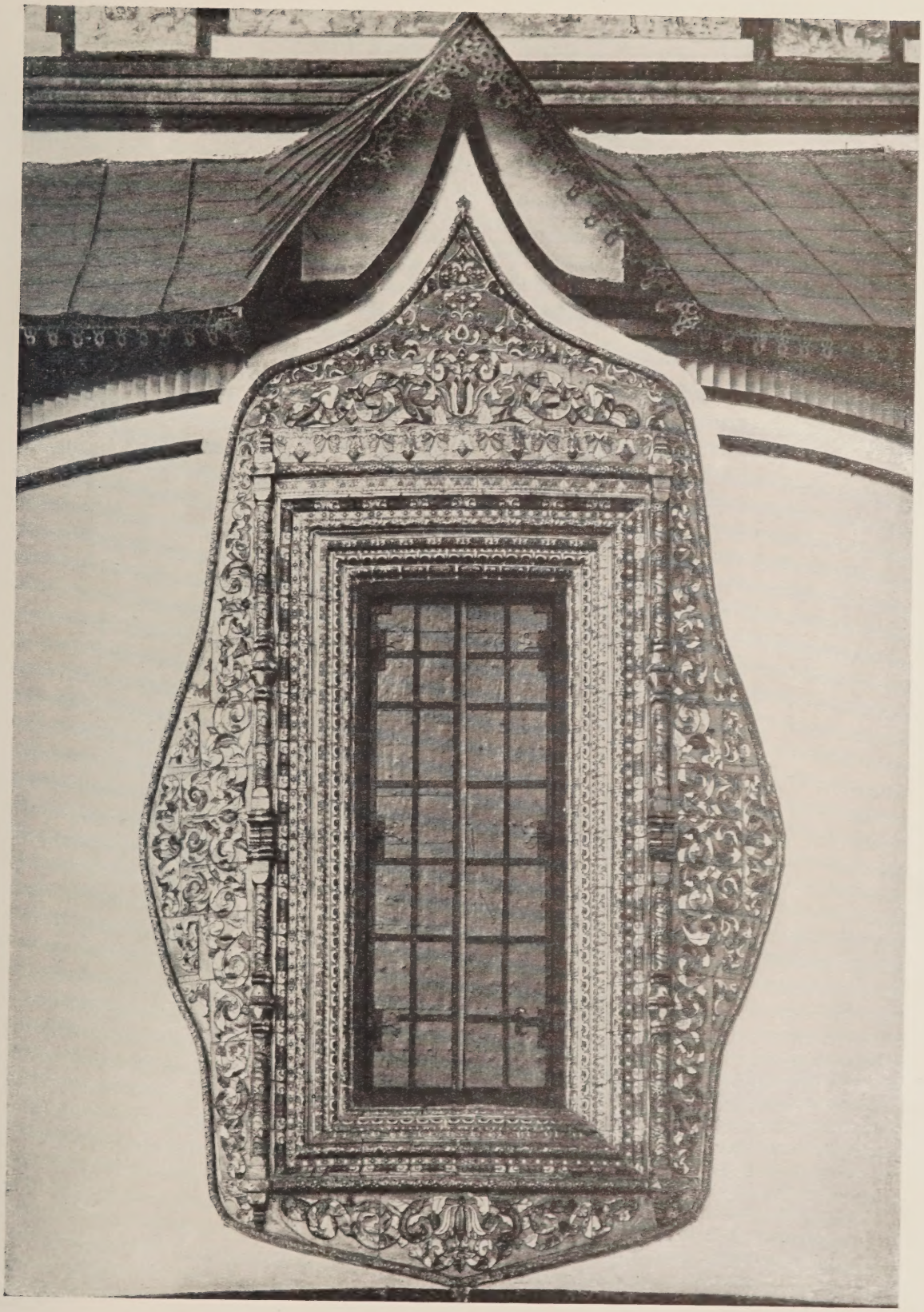
завершается восьмигранной главкой. Эта главка почти не превосходит по размерам главки приделов.

Подобного слияния в одно целое церковного здания с башней в то время мы не находим ни в одной другой стране Европы. Правда, мастера барокко прилагали много усилий, чтобы связать церковный купол с фасадом здания. Но лишь один Борромини сумел избежать „шва" между плоскостью фасада и объемом купола (II, 120). Впрочем, и в его архитектуре много мучительного напряжения, усилий, экзальтации. Русскому мастеру, создателю церкви в Филях, удалось избежать впечатления борьбы объемов и проемов, подъемов и спусков. Он исходил из векового опыта народных мастеров, для которых строить обычно значило укреплять на широком основании более узкие части здания, возводить над четвериками восьмерики, над ними — шатры. В церкви в Филях наглядно выявилось народное представление о стройности, красоте и порядке. Ни в чем не чувствуется ни патетических преувеличений, ни вычурности, — все очень просто, разумно, естественно. Все это делает церковь в Филях шедевром русской архитектуры.

Черты „нарышкинской архитектуры" заметны в ряде построек того времени. В конце XVII века в Донском и Новодевичьем монастырях были надстроены башни. Правда, они не получили шатрового завершения, как башни Московского Кремля. Но и эти надстройки в виде открытых галлерей придали массивным башням XVI века больше легкости и нарядности. Надвратная церковь Новодевичьего монастыря (1688), несмотря на свое пятиглавие и поэтажное расположение окон, также приближается к типу стройной башни. В центре Новодевичьего монастыря была поставлена высокая колокольня (стр. 319). Она расположена слева от главного входа с таким расчетом, чтобы ее было видно с той прямой дороги, которая связывает монастырь с Кремлем. Она составляет всего две трети высоты Ивана Великого и своей ярусной композицией похожа на верхнюю часть церкви в Филях. Начиная с нижнего яруса, каждый восьмерик как бы полузакрывает последующий, и отсюда впечатление неторопливого, но уверенного роста. Форма восьмигранника ясно воспринимается благодаря угловым пилястрам. Все белокаменные членения, наличники, фронтоны и кружочки выделяются на красном фоне. При всем разнообразии в обработке отдельных ярусов эта колокольня отличается редкой цельностью и стройностью своего силуэта.

Несколько отступают от „нарышкинского стиля" по своему типу две московские церкви: Успения на Покровке (1696—1699) мастера Ивана Потапова и Никола Большой крест на Ильинке. В храме Успения многоярусная композиция высится над открытым гульбищем, имеются сильно развитые наличники, четкое членение на ярусы, из пучков по четыре колонки на углах непосредственно вырастает каждая из четырех угловых главок. В церкви Успения сделана смелая попытка слить в единое мощное архитектурное целое многокупольный и два примыкающих к нему однокупольных храма.

В церкви Никола Большой крест (184) более последовательно, чем в „нарышкинских" храмах, применяется ордер. Церковь четко разделена на этажи



44. Окно церкви Иоанна Златоуста в Коровниках в Ярославле

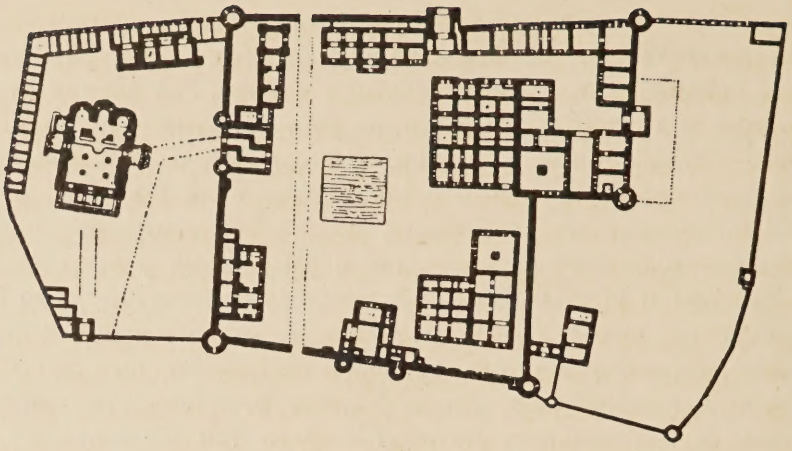
ордером с колонками на высоких базах; верхний этаж с восьмиугольными окнами носит характер аттика; над ним имеется еще отрезок стены, украшенный кокошниками в виде раковин, как в Архангельском соборе. Все здание отличается особым изяществом и тонкостью обработки; растительный орнамент, выпуклый и сочный, носит скульптурный характер. Церковь Николы производила бы впечатление не церковной, а дворцовой постройки, если бы не ее устремленность кверху, если бы здание не увенчивали усыпанные золотыми звездами голубые главки с витыми колонками на шейках и с ракушками у основания.

Храмы Успения и Никола Большой крест соответствуют двум направлениям в русском искусстве конца XVII века: в первом, как и в храме в Филях, больше мощи, сильнее заметен отпечаток народного творчества, но в формах его больше традиционного, архаичного; во втором больше утонченности, изящества, нарядности, больше заимствованных мотивов в духе так называемой „фрязи". Оба здания характеризуют две крайние точки в развитии архитектуры.

Построенная под наблюдением М. И. Чоглокова Сухарева башня (181) была первоначально одноэтажной. По возвращении из-за границы Петр I приказал добавить к ней этаж и соорудить над ней восьмигранную башню. В ней была помещена Математическая и навигационная школа. В этом здании гражданского назначения нашли себе применение принципы „нарышкинского стиля". Строителей не связывала необходимость следовать традиционному типу. Они создали новый тип здания с кубическим основанием и восьмигранной башней. Ярусность построения и повторяющиеся узорные белые наличники связывают ее верхнюю часть с нижней. Но в остальном здесь не хватает того плавного мерного ритма, который пронизывает постройки вроде церкви в Филях.

В конце XVII века новая архитектура получает распространение в провинции. Рязанский собор (1693—1699) был построен Я. Бухвостовым на холме над рекой. Он образует огромный массив, каждая его стена разбита широкими окнами с изящными наличниками, но три ряда окон не отделены поярусно друг от друга; наоборот, каждая стена разделена на три отвесных прясла парными тягами, и все здание, как древние русские соборы, воздействует своим массивом. Богаче элементами ордера Строгановская церковь в Горьком. Ее стены расчленены тосканскими колоннами, на которые опирается антаблемент с правильными классическими триглифами. Здесь впервые находит себе место прямое использование русскими мастерами античного ордера. Впрочем, принцип ордерности последовательно не выдержан и здесь, так как колонны и антаблементы вместе с наличниками образуют всего лишь декоративную сетку, наложенную поверх массива традиционного пятиглавого храма.

В Строгановской церкви особенно нарядны наличники окон с колонками (185). Колонки эти увиты лепной виноградной лозой с гроздьями винограда и сочной листвой. Самое окошко в пределах наличника окаймлено менее выпуклой рамочкой с розочками. Каждая деталь наличника щедро уснащена лепниной. Он заплетен лентами и жемчужными бусами, убран травами и цветами, как дарами земли. Любовь к пышной земной природе все более отвлекала в то время от мыслей о „небесном". „Вертоград многоцветный" — так



Ростовский кремль

назвал Симеон Полоцкий сборник своих виршей. Церковно-славянизм этого выражения не противоречил потребности воспеть красоту природы, сада, цветника. Впрочем, даже подобное украшение наличника не выходит за пределы древнерусской традиции. Созданные для того, чтобы „раздвинуть" оконный проем, наличники XVII века выглядят как вполне самостоятельные, всего лишь прислоненные к стене сооружения; они содействуют утверждению архитектурного объема в ущерб пространству и свету.

По сравнению с архитектурой в живописи Москвы конца XVII века было меньше крупных достижений. В Оружейной палате работают ученики Ушакова — Федор Зубов и Корнилий Уланов. Зубов в своих образах Верхне-Спасского собора в Кремле добивается в изображении фигур объемности, какой не было даже у Ушакова. Более консервативный характер носит искусство Тихона Филатьева, с его аскетическими образами, традиционными иконописными приемами, от которых он отступал лишь в пейзаже. Новым в практике Оружейной палаты было появление живописи по тафте (по холсту), которой занимались иноземцы Салтанов и Познанский и русский мастер Безмин. Лицам придавалась выпуклость, одежды были плоскостны, так как нашивались из шелка. „Иоанн Богослов" Салтанова отличается необычной в русской живописи яркостью зеленых и голубых тонов. Эти попытки обогащения живописи новой техникой не нашли отклика в русском искусстве позднейшего времени.

Во второй половине XVII века московские мастера, не выходя за рамки церковной живописи, ставят себе новые задачи. В иконе „Отче наш" (183) подробно проиллюстрирован весь текст молитвы. На тему „Да будет воля твоя" изображен крестный путь Христа; не ограничиваясь одной его фигурой, мастер представил еще множество его учеников, следующих за ним и падающих под тяжестью крестов. Нужно сравнить это изображение с аналогичными сценами

в более ранних русских иконах (ср. 124), чтобы увидеть, какой напряженности достиг драматизм в живописи XVII века. Правда, язык мастера еще чисто иконописный; иконописны, в частности, разделка горок и зданий, плоскостное расположение фигур. Но в этих плетущихся по жизненному пути и падающих от изнеможения фигурах отразились настроения, которые должны были быть понятны страдавшему от векового гнета народу. Самое сближение библейской темы с жизнью было в то время обычным явлением. Недаром и впервые поставленная в Москве драма „Блудный сын" прямо намекала на бегство за границу сына Ордина-Нащокина.

В конце XVII века в связи с ростом русского просвещения и русской школы возникает потребность в иллюстрированном букваре. Издание букваря Кариона Истомина дало повод граверу Леонтию Бунину изобразить на отдельных его листах различные предметы, названия которых начинаются с соответствующей буквы. Изображения этих предметов расположены вне всякой внутренней связи друг с другом. Русскому художнику впервые представился случай изобразить множество предметов, которые ранее не находили доступа в иконопись и миниатюру. Под буквой А изображен аспид, Ж — жених и жена, З — звездочет, И — изба, О — очки и орган, П — палаты, Р — риза, Ч — черемуха. Особенно хороши — на букву Щ — щука и щит (стр. 325). Чтобы сделать каждый представленный предмет легко узнаваемым рисовальщик придает ему наибольшую наглядность и вещественность. Каждую букву изображает одна или несколько человеческих фигур. Но в отличие от древних инициалов (ср. стр. 133) в них нет ничего фантастического. Изображения покоятся на двух столбиках текста. Иллюстрации „Букваря" означали для русского художника реабилитацию реального мира. Здесь ясно видно, что древнерусская живопись в конце XVII века вплотную подошла к реализму.

В конце XVII века вдали от Москвы создается несколько крупных художественных центров. Одним из таких центров художественной культуры становится Ростов Великий. Ростовский митрополит Иона Сысоевич, бывший одно время местоблюстителем патриаршего престола, усердно занялся здесь строительством. Если Никон при создании своей резиденции был увлечен идеей воссоздания византийской старины, и это наложило на нее отпечаток стилизаторства, то Иона Сысоевич глубже понял и тоньше оценил своеобразие русского творчества. В строительстве Ростовского кремля широко проявили себя народные мастера, и потому этот памятник стал одним из лучших русских архитектурных ансамблей XVII века.

Рядом с ростовским собором начала XVI века был сооружен обнесенный стеной кремль с одиннадцатью башнями, пятью церквами и митрополичьими палатами. В задачи строительства входило создать пышное и величественное окружение митрополита как всесильного „князя церкви". Сведенный с патриаршего престола, митрополит тешился в своем полузаточении тем, что сделал свой быт похожим на быт феодального князя. Он отделил кремль от города

высокими стенами, поставил церкви на стенах так, чтобы можно было проходить из одной в другую, даже не спускаясь на землю, и окружил себя роскошью, составившей неотъемлемую часть парадных, несколько театрализованных обрядов, которыми была наполнена вся жизнь митрополичьего двора. Стараниями местных мастеров-строителей, каменщиков, резчиков и живописцев бутафорская крепость превращена была в замечательный архитектурный ансамбль, который благодаря свободному, несимметричному расположению его зданий сливается в одно целое с окружающими его более поздними домиками и избами (187).

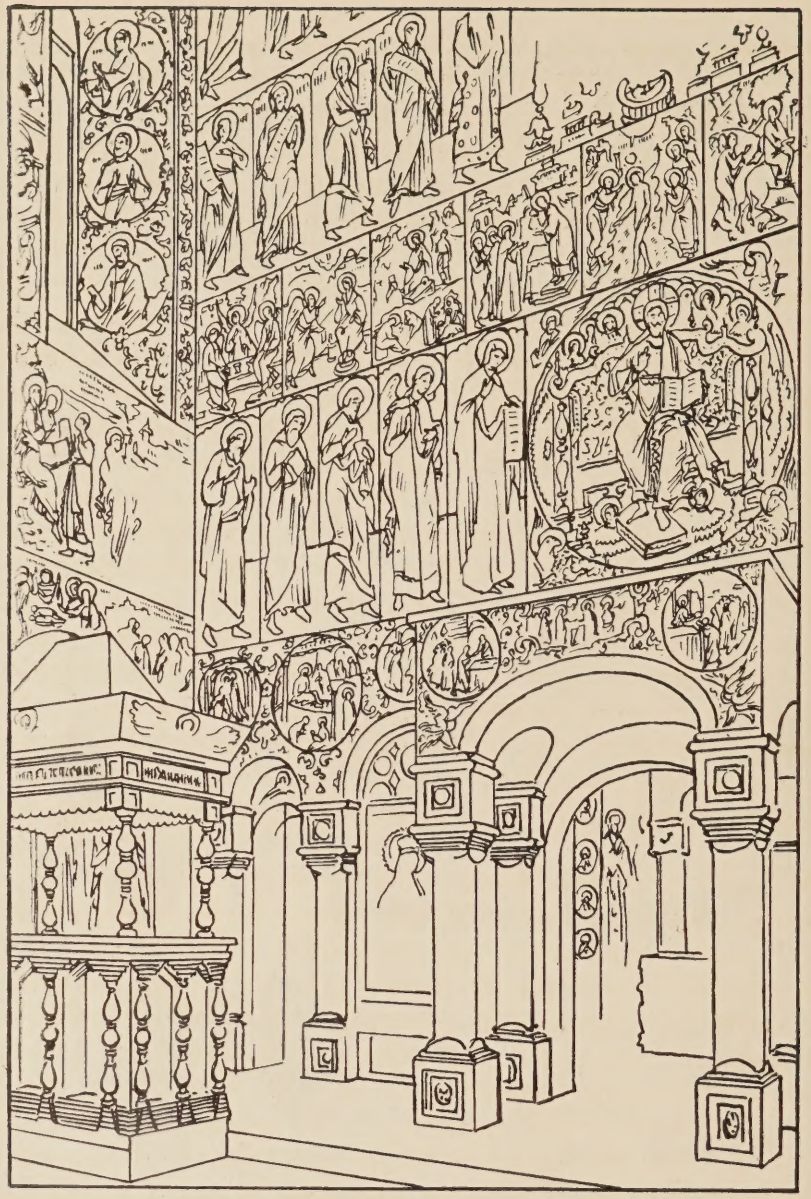
Ростовский кремль образует в плане почти правильный прямоугольник (стр. 322). В отличие от старых монастырей в центре Ростовского кремля находится не собор, а открытое место, в середине которого в настоящее время расположен квадратной формы пруд. Основные постройки образуют венок вокруг этого открытого пространства. Митрополичьи покои примыкают к стене, из них можно попасть в парадную Белую палату со столбом посередине. Церкви на кремлевских стенах превосходно связаны с крепостными башнями. Увенчанные луковичными главками, башни окаймляют входные ворота и вместе с тем они выглядят как внушительные приделы надвратных храмов; и эта связь башен с храмами тем более наглядна, что и башни и храмы украшены окнами, обрамленными похожими наличниками. Весь кремль поставлен по отношению к городскому собору несколько наискось, и потому, направляясь из собора в кремль, видишь надвратную церковь чуть с угла, откуда яснее воспринимается ее объем. По другую сторону кремля открывается красивый вид на озеро Неро. В XVII веке Ростов славился „малиновым“ звоном своих колоколов, который далеко разносился над просторами озера. Хранящаяся в музее модель колоколов дает представление о том, как „озвучена“ была ростовская архитектура.

Ростовский кремль украшают три церкви. Церковь Воскресения (1670) высится над главным парадным входом в кремль со стороны собора и зажата между двумя массивными башнями. Одноглавая церковь Спаса на сенях, по форме близкая к новгородскому типу, примыкает к Белой палате. Церковь Ивана Богослова (186) над западными воротами отличается особенной стройностью своих пропорций. В то время как в архитектуре Москвы уже побеждали развитые членения, окна украшались нарядными наличниками, стены густо покрывались узором, ростовские мастера продолжали ценить непроницаемую гладь стены, едва выделяли чуть заметную припухлость апсид и ограничивались узкими поясками плоского, словно резного узора, покрывающего как стены, так и пилястры. Архитектура Ростовского кремля по своему духу близка к древней новгородской. Но в ней уже нет былой мощи, все стало более изящным и даже хрупким.

Внутри ростовские храмы отличаются небольшой вместимостью: сюда имели доступ только приближенные митрополита. В ряде их более вместительна часть, предназначенная для духовенства, — солея, и совсем мало места для мирян. Церковь Воскресения — самая просторная среди них — имеет солею, отделенную от храма низкой балюстрадой, предалтарная стена покоится на открытых арках.

Кромѣ щ щита, нѣсть мощно вѣщати,
оученьемъ можетъ, всякъ ся защищати.
Щипцами свѣщы, въ ясность отираютъ,
юнїи свѣтли, въ чистотѣ бываютъ.
При оумныхъ людехъ, прищитахъ сѣдѣти,
не велятъ щети, въ гордости имѣти.
Словеса мудрыхъ, и старыхъ смиряют,
на всяка дѣла, въ мѣрность поучаютъ.
Всѣмъ оумнымъ душамъ, требенъ щитъ законный,
цвѣтъ имъ быти, въ раи сладковонный.

Страница букваря Кариона Истомина



Роспись храма Воскресения. Ростов

Церковь Спаса на сенях имеет особенно развитую галлерею-сень на массивных столбах и на арках с гирьками.

Ростовские храмы богато расписаны. Живописцы были частично москвичами, частично — ростовчанами. Все, что создано ими в Ростовском кремле, отмечено печатью неповторимого своеобразия. Внутри церквей стены, своды, арки и даже откосы окон щедро покрыты росписью. Поскольку в ростовских церк-

вах не было обычных иконостасов с иконами, на их предалтарных стенках расположены изображения деисусов и праздников (стр. 326).

Группа ростовских фресок, к числу которых принадлежит „Петр перед царем“ (43), носит наиболее архаический характер. Фигуры в них бесплотны и изящны, в передаче действия мало драматического напряжения. Мастера этих фресок владели искусством ритмического контура в духе Рублева (ср. 27). По сравнению с ними Ушаков несколько тяжеловесен (ср. 174). Новым является в этих фресках более пространственный, чем в живописи XVI века (ср. 145), характер архитектуры и включение фигур в интерьер.

Черты повествовательности заметны в фреске „Ной перед ковчегом“ церкви Воскресения (189). Стройная фигура Ноя высится у самого края лестницы. Торжественно поднятыми руками он призывает зверей и птиц пойти в ковчег. Следуя его призыву, верблюды, гуси, лисицы, слоны, зайцы попарно движутся по направлению к ковчегу. Ритмично расположенные фигуры вырисовываются в виде ясных силуэтов, как в живописи XV века (ср. 31). В ростовской фреске заметен небывалый ранее интерес мастера к облику различных „земных тварей“.

Больше пафоса и драматизма в „Воскресении“, одноименной церкви, с упавшими от испуга апостолами и величественной фигурой Христа в переливчато-розовом ореоле. Хотя драматизм присущ и „Тайной вечере“ церкви Иоанна Богослова (188), эта фреска похожа на отделенную от нее двумя веками „Троицу“ Рублева (ср. 27), и это сказывается не только в расположении трех главных фигур за столом и чаши на нем, но и в том, как согласованы контуры предметов, как уравновешены цветовые пятна и интервалы между ними. Узорность всей композиции лишает жесты фигур некоторой доли остроты и напряженности.

На стенах паперти церкви Воскресения длинной лентой тянутся фрески на апокалиптические темы. Клубятся облака, несутся по небу ангелы, рушатся города, скачут кони, страшилища пугают людей, мертвецы в белых саванах встают из гробов и движутся тесной толпой. Однако и на этот раз тревогу и беспокойство апокалиптических сцен умеряет ясная, ритмическая композиция.

Особенно наглядно выступает торжественное великолепие ростовских фресок в фигурах отцов церкви и церковнослужителей, которые в своих нарядно расцвеченных, красочных ризах высятся в алтаре церкви Спаса на сенях. Во время службы фигуры эти должны были сливаться с находившимся здесь духовенством. Расположенные в арках и на сводах ангелы-шестокрыльцы как бы осеняли совершавшиеся здесь обряды.

В церкви Спаса на обширной западной стене развернута величественная сцена „Страшного суда“. Среди грешников, обреченных геенне огненной, особенно привлекают к себе внимание турки в чалмах и пестрых халатах, фрязины в коротких штанах и кружевных крахмальных воротниках. Диковинные, тонко расцвеченные костюмы придают им нечто занимательное и привлекательное. Особенно патетично рассказаны „страсти христовы“: Пилат в узорной боярской шубе высится рядом с Христом в терновом венце, один из фарисеев в синем плаще, широко раскрыв руки, требует его осуждения. Быть может, эти

сцены отражают впечатления от незадолго до того происходившего суда над Никоном, на котором присутствовал и Иона Сысоевич. Во всяком случае такого высокого драматизма в древнерусской живописи ранее не существовало.

В росписях ростовских храмов заметно участие нескольких мастеров. Произведения лучших из них исключительно изысканны по колориту: в них много голубого различных оттенков, нежнорозового, малинового, палевого; белые одежды в тенях отливают золотистыми или зелеными тонами.

В ростовских храмах орнамент не только заполняет узкие полосы между отдельными фресками, но и в некоторых случаях образует самостоятельную композицию (стр. 331). Стебли расположены в них симметрично вокруг стержня, они изгибаются, образуют завитки, в них вписаны пышные цветы и клюющие виноград птицы. Изображение цветов не имеет характера натюрморта, так как даже вазы плоскостно-декоративны, и все же в них много жизнерадостной красочности. Подобного любования красотой природы не мог позволить себе русский художник более раннего времени.

В Ярославле в XVII веке работали частично те же мастера, что и в Ростове. Но Ярославль был торговым приволжским городом. Вслед за изгнанием поляков он стал играть особенно большую роль. После пожара 1658 года город украсился многочисленными каменными постройками, в первую очередь церквами. Всеми привилегиями и богатствами обладали так называемые „беломестцы", духовенство и крупные купцы, „гости". Тяглое население страдало от налогов и бесправия. Посадские в своих жалобах напоминали, что „прежде они судились промеж себя, а воевод в городах не было". Они неоднократно и безуспешно „били челом" об улучшении их положения.

В Ярославле развитие искусства зависело в значительной степени от купцов-богачей, вроде Скрипиных, на средства которых была построена церковь Ильи Пророка, или Кучумовых, из богатств которых до нас дошел подаренный им царем роскошный ковш с изображением сивилл. При всем том в искусстве Ярославля нашли отражение воззрения и художественные вкусы широких трудовых слоев посадского населения. Все искусство в Ярославле носит более светский характер, чем в Ростове.

Ярославские храмы второй половины XVII века — Ильи Пророка и Иоанна Златоуста в Коровниках (190) — примыкают к тому типу, который выработался в Москве еще в середине столетия, и вместе с тем в них предвосхищены многие черты московской архитектуры конца века, тип „нарышкинского" храма. Эти пятиглавые церкви с четырьмя столбами внутри не отличаются стройностью своего силуэта, как храмы Ростова (ср. 186). В большинстве случаев они несколько приземисты и растянуты вширь. Апсиды их низкие. Вокруг храма обычно тянется низкая паперть, к ней иногда примыкают притворы — эти части храма не имеют прямого богослужебного назначения. Многие ярославские храмы имеют по две стройных шатровых колокольни. Во всем этом сказывается стремление придать даже сравнительно небольшим зданиям

45. Церковь Покрова в Филях

представительный облик соборов и внести в церковную архитектуру такие черты, которые способны приблизить ее к архитектуре гражданской.

Церковные здания мало выделяются из окружающих домов; благодаря расчлененности их архитектурных форм они составляют неотделимую часть посада. Только в главках на тонких шейках заметно движение кверху, но самые луковичные главки непомерно велики и тяжелы по сравнению с шейками. В Ярославле особенно большое внимание уделяли наружному убранству храмов. Многие постройки, вроде храма Николы Мокрого, сплошь покрыты изразцовыми плитками, в которых желтый цвет чередуется с зеленым. Главки, как чешуей, покрывались черепицей. Апсиды церкви Иоанна Предтечи в Толчкове отделаны были „под рустику". Это придавало ярославскому храму нарядность и красочность и еще более расчленяло его массив.

Алтарное окно ярославского храма Иоанна Златоуста в Коровниках (44) выглядит как нарядный ковер или красивая картина, повешенная на гладкую стену. Украшенное изразцами, окно это должно быть признано замечательным произведением декоративного искусства. Своим изысканным убранством оно характеризует целую эпоху в истории русского искусства. Окно владимирского собора отмечено было той суровой и величавой красотой, которая типична для XII века (ср. 75). В ярославском окне восторжествовала красота приветливая, яркая, нарядная. Сам по себе прямоугольный оконный проем невелик. Его обрамляют тонкие валики и колонки, расположенные в четыре яруса. Но в отличие от „нарышкинской архитектуры" (ср. 185), в которой растительный орнамент, окутывая колонки и рамочки, подчинялся архитектурным мотивам, здесь, в Ярославле, самые элементы архитектурного обрамления как бы растворяются в обширном поле, заполненном причудливым растительным узором, в мерцании чередующихся зеленых и желтых пятен. Чтобы сильнее выделить окно на фоне гладкой стены, мастер обвел его живой и гибкой линией. Эта контурная линия прекрасно найдена: наверху она повторяет килевидную арку, по бокам создает впечатление припухлости, внизу отличается большей строгостью. Окно служит средоточием декоративного убранства. Архитектурный мотив превращается в живописное пятно.

Во второй половине XVII века многочисленные ярославские храмы были украшены росписью. Хотя их выполняли нередко мастера, которые работали и в Москве и в других городах, все, что создавалось в области живописи в Ярославле в последней четверти XVII века, несет на себе отпечаток чисто местного вкуса.

Ярославская стенопись конца XVII века отличается прежде всего исключительным богатством и разнообразием тематики. В росписях ярославских храмов собраны воедино все те сюжеты, которые раньше встречались лишь порознь. Иллюстрируется евангелие, иллюстрируется библия с ее множеством легендарных событий, иллюстрируются деяния апостолов, жития святых, церковные сказания, исторические предания, апокалипсис. Появляется множество новых назидательных и символических сюжетов, иногда весьма замысловатого содержания. Прежде чем возможно разгадать значение каждой фрески, в них пора-

жает страстное желание их создателей наглядно представить все то, о чем они размышляли, о чем слышали, о чем могли прочитать, их неудержимая потребность облечь в плоть художественного образа все, что им было известно о мире. Но ярославские мастера проявляли также много простодушия, особенно когда они изображали „в лицах“ как реальное событие какое-нибудь образное выражение старинного песнопения или назидательной проповеди. Во всяком случае, в отличие от ростовских росписей, где преобладало торжественное настроение, в ярославских представлено больше событий и происшествий. Под предлогом изображения церковных преданий ярославские мастера вводили в них чисто бытовые мотивы, взятые из современной жизни. Они прибегали к библии Пискатора, чтобы позаимствовать оттуда новые, ранее не встречавшиеся в древнерусском искусстве сюжеты.

Под видом Христа и аллегории церкви они изображали полуобнаженную мужскую фигуру рядом с длинноволосой красавицей, сидящих на зеленой лужайке на фоне радостной картины цветущей природы, и скачущих среди лугов оленей и зайчиков. Под видом вавилонской блудницы они изображали — небывалое дело в древней Руси! — обнаженную женщину с отвислой грудью верхом на чудовищном звере с разинутой пастью. Старцы сладострастно подсматривают из-за колонн за купанием женщины — это библейская Сусанна. Женщина хватает за одежду спасающегося от нее бегством юношу — это жена Пентефрия соблазняет юного Иосифа. Рисуя картины идиллической природы, стада пасущихся на лужайке животных, сельскохозяйственные работы, ярославский мастер имеет в виду жизнь первых людей, изгнанных из рая, и первые их шаги на земле. Если изображается пир, на котором девушка в туфельках на высоких каблучках, с платочком в руках отплясывает „русскую“,— значит представлен „Пир Ирода“, на котором царю была доставлена голова казненного Иоанна. Даже в тех случаях, когда в алтаре изображаются церковные таинства, в них так подробно передаются обстановка и костюмы священнослужителей и молящихся, что и в эти сцены вносится бытовой элемент.

Впрочем, ярославским мастерам не легко удавалось освободиться от веры в таинственное и чудесное. Под влиянием преследований раскольников в их среде получило широкое распространение ожидание последнего часа, страх перед пришествием антихриста. Именно в это время и на стенах ярославских храмов появляются картины загробного мира или мистических видений Иоанна. Ярославские художники с небывалой ранее наглядностью изображают всевозможные страшилища, небесные знамения, трубящих ангелов, крылатое воинство на белых конях и гибнущие от каменного дождя города. Во всем этом проявляется страх перед небесными силами.

В одной фреске ярославской церкви Иоанна в Толчкове вырисовывается огромная фигура ангела-хранителя, рядом с которой человек выглядит слабым, беззащитным существом. В другой толчковской фреске представлено, как сонмы праведников и ангелов окружают Марию, трон ее опирается на семь колонн, между ними высится распятие, которому поклоняются люди, — это символ церковных таинств. В третьей фреске с невиданной дотоле откро-

Орнамент храма Спаса на сенях. Ростов

венностью воплощена идея союза власти светской и церковной: вокруг восседающей на троне Марии собрались древние цари и ее телохранители — ангелы с угрожающе обнаженными мечами. „Не мир, но меч" — называется эта фреска.

Пытаясь сделать чувственно-наглядными отвлеченные богословские понятия, ярославские живописцы не всегда в состоянии были все придуманные богословами темы облечь в зрительный образ. Часто в их произведениях отвлеченные символы так сопоставляются с реальными образами, что этим нарушается художественное единство.

Но самое примечательное в ярославских фресках — это сцены, в которых в рамках церковной иконографии находит проявление проснувшийся интерес русских мастеров того времени к реальному миру, их зоркая наблюдательность и готовность ввести в традиционные сцены мотивы, прямо выхваченные из окружающей жизни.

Во фреске „Вирсавия" церкви Иоанна Предтечи (191) выделяющаяся светлым силуэтом фигура обнаженной женщины нарисована в анатомическом отношении не совсем правильно. Но ее нагота целомудренна и не лишена обаяния. Художник сумел передать здесь и то, как Вирсавия задумалась в момент получения письма от Давида, и то, как усердно одна служанка расчесывает ее распущенные волосы, в то время как другие вопросительно переглядываются. Во всем этом есть нечто от той психологической правды,

которая часто дает о себе знать и в русских повестях конца XVII века и которая была еще неведома большинству ростовских мастеров того времени (ср. 43).

Фигура юноши из фрески церкви Ильи Пророка (46) может быть названа жанровой. Подобных образов русская стенопись не знала со времени волотовского пастушка (ср. 22). В этой стройной, заметно вытянутой фигуре подкупают и юношеская грация, и изящество пропорций, и ее мерная поступь. Любовно и старательно, как это ранее не бывало еще в русской стенописи, здесь передан богатый наряд, узорчатые парчовые штаны и испещренный орнаментом меч с затейливой рукояткой. Много внимания уделено и передаче шагающего за юношей ослика, и кустарника, и цветов у края дороги, и множества других мелочей. В этой детализации сквозит наивная любознательность человека, широко раскрывшего глаза на мир и заметившего в нем множество занимательных подробностей. Но детализация ничуть не ослабляет чувства общего живописного ритма, чуткости к красоте узора, понимания ритма контуров, то плавных, то беспокойно порывистых, то сплетающихся друг с другом и образующих такой же причудливый узор, как и орнамент ткани. Подобные жанровые мотивы в ярославских росписях следует признать самыми замечательными проявлениями реализма в русской монументальной живописи XVII века.

По своему живописному выполнению ярославские росписи уступают ростовским. Количество изображений в них возросло в ущерб качеству их выполнения. Правда, красочная палитра расширяется; вводятся новые оттенки малинового и нежноголубого, каких не существовало ранее в русской живописи. Но вместе с тем красочное единство нарушается, порой появляется режущая глаз пестрота.

Самая характерная черта ярославской стенописи проявляется в тех бесконечных повествовательных лентах, которые обходят стены храмов. В житии пророка Елисея рассказывается о том, как во время голода он велел слугам собирать плоды с диких деревьев и раздавать их голодающим, как он приказал сирийскому военачальнику Нееману окунуться в реку Иордан, чтобы избавиться от проказы. В этих двух эпизодах, представленных в ильинских фресках (192), незаметно подлинного драматизма, но в них нет и элемента чудесного. Сказочно-легендарное повествование складывается из ряда моментов: слуги тащат мешки с урожаем; пророк поучает обступивших его галилеян; отрок протягивает им чашу; тут же рядом пророк появляется снова, на этот раз сидящим в роскошной палате; рядом с ней виднеется колесница, в которую впряжена пара белоснежных коней; за ней река, на ее берегу лежит сброшенный плащ и в воде стоит купающийся Нееман. Все это тянется сплошной лентой, как надпись вязью под фреской. Эпическим восприятием событий объясняется то, что здесь не соблюдается ни временная последовательность, ни чередование планов; дальние предметы неотличимы от близких; задуманные в раккурсе кони распластаны; все равномерно расцвечено розовыми, голубыми и зелеными красками. В сущности, здесь даже меньше действия, чем в фресках XIV века (ср. 21, 22). Художник ограничивается тем, что выводит на

сцену действующих лиц; взаимная связь между ними создается лишь тем, что зритель мысленно сопрягает с каждым из них то, что ему известно об их речах и поступках.

Ярославские храмы и их притворы сверху донизу покрыты стенописью. Фрески стелятся в несколько поясов. В ряде случаев отдельные эпизоды сливаются друг с другом. Самый нижний ряд храма Иоанна Предтечи в Толчкове занимает „месяцеслов" — изображения святых, память которых празднуется в каждый из трехсот шестидесяти пяти дней года. В некоторых ярославских храмах на столбах вместо традиционных стоящих фигур располагаются такие же многофигурные сцены, как и на стенах. В других и откосы окон покрыты орнаментом, а подчас и фигурными композициями. Стенопись, как ковер, стелется по всему зданию. Но безмерное расширение круга сюжетов, изобилие всевозможных изображений нередко приводят к тому, что глаз перестает различать отдельные фигуры и сцены. Вся стенопись воспринимается тогда, как сплошной пестрый и многоцветный узор. Она становится похожей на растительный орнамент изразцов (ср. 44). При таком восприятии ярославских росписей на второй план отступает их изобразительный смысл, остается только общее нерасчлененное впечатление жизнерадостного, пестрого цветения, яркости и шума. Говоря о Катерине в „Грозе", Добролюбов очень метко описал это общее впечатление, которое в сознании человека оставляло подобное убранство храма: „Не обряды занимают ее в церкви: она совсем и не слышит, что там поют или читают; у нее в душе иная музыка, иные видения. Для нее служба кончается неприметно, как будто в одну секунду. Ее занимают деревья, странно нарисованные на образах, и она воображает себе целую страну садов, где все такие деревья и все это цветет, благоухает, все полно райского пения".

Ярославские иконы конца XVII века примыкают по своему характеру к стенной живописи (иконы Илии с житием и Вознесения в церкви Илии и ряд икон Иоанна Предтечи с житием). Обычно главное место занимает в них огромная фигура святого. Вокруг него расположены миниатюрного размера сцены из его жизни. Многое похоже в них на ярославские фрески с их диковинной архитектурой, но контраст между огромной главной фигурой святого и его житием нарушает единство целого.

В ярославских иконах конца XVII века появляются сцены, полные небывалой в древнерусском искусстве патетики. Никогда еще в изображениях избиения младенцев в Вифлееме не было столько драматизма (177). Воины яростно нападают и преследуют матерей; те тщетно пытаются уберечь и спасти своих детей. Одна женщина в полном отчаянии сидит на земле с мертвым младенцем на коленях; другая тоже в отчаянии протягивает руки к воину, который насаживает ее младенца на копье; третья с поникшей головой взирает на то, как воин собирается разрубить младенца. В XV веке даже в самых драматических сценах люди очень сдержанно выражали свои чувства (ср. 33). В подчеркнутой патетике живописи XVII века сказалось возросшее самосознание человека, его нежелание покорно сносить страдания. Впрочем, в отличие от московской иконы (183) в ярославской силу драматизма снижает то, что фигуры

образуют красивый узор, подобный растительному орнаменту из сплетающихся линий, с мерным чередованием сиреневых и розовых пятен.

В конце XVII — начале XVIII века наряду с Ярославлем стенная живопись получает распространение в ряде городов: в Романове-Борисоглебске (Тутаев), Костроме, Вологде, Рязани. Здесь сохраняются и развиваются лучшие живописные традиции Ярославля. Провинциальные города, особенно на Севере, долгое время не признают новшеств и придерживаются старины, так как вдали от Москвы дольше сохранялись неприкосновенными и старый жизненный уклад и старое мировоззрение. Здесь менее открыто выступали и жизненные противоречия, которые так ясно отразились в искусстве Москвы и Ярославля.

Если сравнить башни Кириллова-Белозерского монастыря (38) с современными им надстройками башен Московского Кремля (40), то можно подумать, что это постройки разных эпох, настолько башни северного монастыря архаичнее московских кремлевских башен. Между тем они созданы одновременно, в начале XVII века. В конце XVII века в далекой Сибири, в Якутске, строится деревянная крепость. Несмотря на то, что она построена не из камня, а из дерева, в ее башнях и гладких стенах тот же отпечаток величавости и простоты, что и в Белозерском монастыре. Даже в башнях Волоколамского монастыря второй половины XVII века архитектурная декорация словно накинута поверх непроницаемого массива. Она не в силах нарушить или даже ослабить его эпическое величие.

В том же направлении протекало и развитие живописи. Роспись вологодского собора выполнялась в те же годы, что и ярославских храмов (1688). Здесь встречаются те же сюжеты. Но вологодские фрески более торжественны и в них меньше движения. Столбы, как и в старину, украшены стоящими фигурами богато разодетых святых и князей. На фресках, вроде „Пир Ирода“, есть отпечаток патриархальной степенности. Даже Саломея не столько танцует, сколько чинно прохаживается в своем парчовом наряде перед восседающими за столом гостями в боярских одеждах.

Новые искания, новые образы и формы лишь очень медленно проникают и в отдаленные уголки страны. В провинциальных памятниках этого времени особенно ясно выступает непосредственное воздействие народных вкусов, эпическая сила образов, то понимание величавого, которое нередко ускользало от столичных мастеров.

Конец XVII века знаменует важный этап в развитии Русского государства и русской культуры. В это время в России создаются условия, благодаря которым она вскоре превратилась в одну из великих держав Европы и стала очагом передовой художественной культуры. Хотя русское искусство конца XVII века еще сохраняло в основном средневековый характер, в нем независимо от зарубежных воздействий появилось много нового, передового. В результате развития всей культуры в целом в конце XVII века на Руси назрела необходимость произвести коренную реформу и в области художественного творчества.

В течение многих веков существования древнерусского искусства ведущей тенденцией его было признание земного мира чем-то греховным, низменным, недостойным внимания. Лишь наперекор этой ведущей тенденции, которая опиралась на церковный аскетизм, мастерам древней Руси удавалось заметить красоту и гармонию в реальной действительности, в облике человека. Но даже у таких гениальных художников, как Рублев и Дионисий, земная красота выступает обычно как нечто полуосознанное и не вполне осязаемое.

Историческое значение русского искусства конца XVII века заключается в том, что все оно в целом вплотную подошло к признанию действительности главным предметом творчества. Далеко не случайно то, что в это время церковным зданиям стали придавать черты светской, гражданской архитектуры, что мастера стенописи XVII века стремились изобразить на стенах храмов мирскую жизнь в самых различных ее проявлениях, многолюдные толпы людей, диковинных животных, деревья, травы, затейливо украшенные здания.

В том ярком, порой пестром зрелище, которое своей кистью создавали мастера конца XVII века, „божественное" оказалось неотделимо сплетенным с „земным", с миром человеческих интересов и страстей. Самая грубоватость средств выражения художников того времени объясняется их жаждой любой ценой охватить и запечатлеть в своих произведениях как можно больше предметов. Искусство получило в XVII веке такое широкое распространение по всей стране, какого оно не имело прежде. И хотя теперь не создавалось таких шедевров, как в XIV—XV веках, именно в эти годы созрели силы, которые сделали возможной коренную реформу искусства в начале XVIII века.

Впрочем, нельзя забывать, что решающего переворота в конце XVII века так и не произошло. Художественное творчество оставалось ограниченным почти исключительно областью церковного искусства, главные силы мастеров были направлены на строительство и роспись церквей, на писание икон; портреты были немногочисленны. Русские мастера вплоть до конца XVII века в основном придерживались старых приемов и типов и были несмелы, когда перед ними вставали новые задачи, которые нельзя было решить, опираясь только на традиции. Самые проявления реализма в русском искусстве XVII века носили половинчатый характер, в них было много непоследовательности и двойственности.

При всем том деятельность русских художников XVII века сыграла большую роль в борьбе с уже отжившими свой век традициями, она подготовила новый расцвет искусства в XVIII веке. Но обогатив художественную культуру Руси новыми достижениями, эти мастера утратили ту чистоту и строгость стиля, которые были свойственны древнерусскому искусству классической поры. В искусство XVII века проникают элементы ремесленности и эклектизма. Вряд ли случайно, что, несмотря на обилие даровитых мастеров, среди них не оказалось ни одного, равного по значению Рублеву и Дионисию.

Искусством XVII века завершается тот период художественного развития русского народа, который входит в историю под названием древнерусского искусства. Говоря об античной культуре, Маркс отмечал, что расцвет

некоторых форм искусства возможен лишь на очень ранней ступени художественного развития общества (см. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XII, ч. I, стр. 200). Древнерусское искусство возникло в период формирования феодальных отношений, в период, когда только слагалось русское государство. На этой ранней ступени развития русского искусства как в архитектуре, так и в живописи расцветают эпические формы творчества. Созданные в то время гениальные произведения занимают почетное место в истории мирового искусства.

На протяжении прошлого века древнерусское искусство принято было оценивать критериями искусства нового времени, и потому оно невысоко ценилось. Действительно, лучшие здания строились в древней Руси не для того, чтобы в них жили люди, но лишь для того, чтобы в них совершались обряды; живопись этого времени почти не сохранила нам облика русских людей далекого прошлого, она была посвящена изображению вымышленного „горнего мира". Но все же в этих художественных произведениях древней Руси находило себе выражение отношение людей к реальной действительности. В этом искусстве решались вопросы, которые волновали людей того времени.

Древнерусское искусство развивалось в эпоху, когда русский народ отдавал много сил освободительной борьбе. Идея подвига человека, его доблести была одной из ведущих идей того времени, и потому таким нравственным благородством веет и от древнерусских зданий, и от образов людей, запечатленных в живописи того времени. В суровые времена, когда стране с востока и с запада угрожали враги, благодаря мужеству русских людей, их готовности принести свои личные интересы в жертву общему делу были достигнуты огромные успехи в деле создания и укрепления единого государства. Этими историческими условиями объясняется, что в русском искусстве, как ни в одном другом искусстве Европы того времени, выражена патриотическая идея единства.

Искусство тех лет содействовало укреплению этой идеи. В древней Руси уделяется сравнительно мало внимания изображению индивида. Главная сила древнерусской живописи — в изображении типических образов, в которых нашли воплощение общенародные представления. В древней Руси не было потребности в картине, как в обособленном живописном произведении; наоборот, каждое изображение на стене или на доске входило неотделимой частью в целое стенной росписи или иконостаса. Строители того времени умели поставить избу, церковь или башню таким образом, чтобы они допускали рядом с собой здания иного типа, и это помогало сохранить связь между разновременными сооружениями, содействовало возникновению на протяжении веков величественных архитектурных ансамблей.

При всей несложности техники того времени русский народ сумел создать произведения, отмеченные печатью высокого артистизма. Древнерусская архитектура замечательна не только мощью, но и ясностью объемов зданий, совершенством их пропорций, нарядностью покрывающих их стены узоров. Древнерусская живопись отличается благородной звучностью своих красок, на ней лежит отпечаток той гармонии, которая присуща произведениям классического искусства.

46. Юноша. Фреска церкви Ильи Пророка в Ярославле

Древнерусское искусство в лучших своих созданиях отличается жизнеутверждающим, жизнерадостным характером, и в этом оно далеко ушло от величавой, чуть мрачной торжественности византийского искусства, которое первоначально служило примером и образцом для наших мастеров. Как мощно наши древние соборы поднимают к небу свои золоченые главы! Какая ликующая радость звучит в голубце Рублева и в киновари новгородских икон! Хотя памятники искусства в древней Руси создавались прежде всего для того, чтобы им поклонялись, нельзя не залюбоваться их несравненной красотой. В них проявилось непреклонное стремление к совершенству, уверенность, что оно не составляет достояния „горнего мира", как учила церковь, но может быть достигнуто человеком в земной жизни в результате его творческого труда.

Правда, ограниченное рамками церковности, древнерусское искусство не могло отразить совокупности всего того, чем жил русский народ и что его окружало, но в нем проявились многие его недюжинные творческие задатки. Говоря о народной поэзии, Белинский отмечал, что по ней можно судить, „чем будет народ, что и как может из него развиться впоследствии". Слова Белинского могут быть распространены и на искусство древней Руси. По его лучшим образцам можно догадаться, какой славный исторический путь предстоял его создателю, русскому народу.

Еще прежде чем в землях, населенных восточными славянами, возникло Русское государство, в произведениях их искусства стали накапливаться черты, которые отличают памятники, созданные нашими предками, от всего того, что возникало в то время в других странах Восточной и Западной Европы. Этот замечательный факт до сих пор не оценен по достоинству. Непреложность его ясно вскрывается при сравнительно-историческом изучении русского искусства. До недавнего времени историки искусства замечали преимущественно черты общности между древнейшими русскими и византийскими памятниками. Внимательный исторический анализ доказывает, что в русском искусстве еще до сложения национального государства стали вырабатываться черты глубокого своеобразия. Отдаленные аналогии рельефам владимиро-суздальских храмов можно найти и на Западе и на Востоке, но такие шедевры древнерусского искусства, как Нерлинский храм и Дмитриевский собор, неповторимо своеобразны; они входят неотделимой частью в историю русского искусства. „Троица" Рублева была создана в годы, когда страна не избавилась еще от монгольского ига и московские князья платили татарам дань, но уже и в этом произведении с редкой полнотой воплотился русский народный гений во всей его самобытности. Можно привести отдельные аналогии произведению Рублева в искусстве других стран, но по своей основной идее и по живописной форме оно находит себе место только среди чисто русских памятников. Дело не ограничивается одними шедеврами вроде Коломенской церкви или храма Василия Блаженного и многих других произведений. Самое примечательное это то, что начиная с Киевской Руси и вплоть до конца XVII века в древнерусском искусстве прослеживается одна нить развития. Все оно в целом имело основоположное значение для дальнейшего развития русской художественной культуры.

В XV веке на Западе возникает ряд художественных школ: в Италии, во Франции, в Испании, в Англии, в Германии. На Востоке наряду с Византией искусство развивалось в Болгарии, Сербии, Грузии, Армении. Среди художественных школ того времени русская выделяется прежде всего тем, что она получила широкое распространение по огромной стране, но при этом сохраняла свое единство. В древней Руси искусство развивалось в условиях напряжения народных сил, и потому оно не могло приобрести замкнуто утонченного характера, стать „искусством для немногих". Лучшие древнерусские мастера постоянно стремились сообразоваться с понятиями красоты, сложившимися в народе. Все искусство этого периода несет на себе отпечаток эпического народного творчества.

В годы напряженной освободительной борьбы русского народа художественное творчество имело для него большое жизненное значение. Искусство воплощало те понятия правды и совершенства, которые народ веками вырабатывал, которые он бережно хранил и которые помогали ему в его самоотверженной борьбе. Недаром живописью и шитьем часто украшались стяги русского воинства; эти стяги укрепляли в нем боевой дух на поле боя. В строительстве городов и крепостей проявилась та согласованность действий, то уменье подчинять усилия отдельных личностей общим целям, которые были так необходимы и в деле создания национального государства. Вот почему такие памятники зодчества, как древнерусские кремли, можно рассматривать как поэтическое, образное подобие всего государственного строительства, в котором русский народ проявил свои замечательные дарования. Все искусство в целом было в то время для народа превосходной школой эстетического воспитания; благотворным воздействием этого искусства можно объяснить, что после XVII века он в несколько десятилетий сумел овладеть самой передовой художественной культурой нового времени.

Исторически-художественная ценность древнерусского искусства не исключает того, что в конце XVII века оно перестало отвечать потребностям жизни. Попытки оживить его без решительной ломки не достигали цели. Предметом искусства в основном оставалось то, что не может быть предметом непосредственного восприятия. Искусство продолжало находиться в подчинении у церкви, игравшей все более реакционную роль. Над искусством тяготели каноны и это мешало проявлению в нем индивидуальности отдельных мастеров. Икона служила предметом поклонения; отдельные попытки отстоять ее самостоятельное эстетическое значение не могли изменить этого положения. Непосредственное обращение художника к действительности, „к живству", как говорили в XVII веке, было не правилом, а исключением. Все это мешало русскому искусству встать на путь реализма.

В древней Руси строились и крепости, и избы, и терема, но главной областью архитектуры было строительство зданий церковных, культовых, которые обычно высоко поднимались своими главами над жилыми постройками и выделялись среди них. Церковные здания были местом, где люди во время торжественных обрядов пребывали в полном бездействии. Соответственно этому внутреннее

пространство зданий оставалось обычно мало расчлененным и привлекало к себе меньше внимания, чем наружный объем зданий. Древнерусская архитектура — это в большей степени искусство архитектурных объемов и в меньшей степени пространственных форм. Этому соответствует и характер древнерусской живописи. В ней так и не восторжествовало понимание пространства как трехмерной среды, в которую мысленно может проникнуть зритель. Иконопись оставалась либо плоскостной, либо, соответственно обратной перспективе, объемы располагались от заднего плана к переднему. В конце XVIII века назрела необходимость в том, чтобы в архитектуре и живописи произведены были коренные изменения. Они не могли не произойти, и они действительно произошли, подготовленные переломом в самой жизни, в условиях и принципах творчества, в художественном воспитании и в самом понимании основных задач искусства.

Это был переворот, равного которому не пережила культура ни одной другой страны Европы. Русские люди смело преодолели все трудности и вступили на новый путь. Но это не значит, что в процессе ломки старого погиб весь опыт древнерусского творчества. Его традиции сохранялись и позднее. И это сказалось не в том, что отдельные художники нового времени следовали древнерусским мастерам и заимствовали у них отдельные мотивы и формы. Подлинная связь с традицией сказалась полнее всего в тех случаях, когда русские художники решали новые задачи, поставленные новыми историческими условиями, но опирались при этом на всю совокупность художественного опыта древней Руси. Истинными наследниками и продолжателями дела древнерусских мастеров были не стилизаторы, создатели „ложнорусского стиля“ в архитектуре или в церковных росписях XIX века, но такие творцы архитектурных ансамблей, как Баженов и Захаров, такие живописцы, как Александр Иванов и Суриков.

Памятники древнерусского искусства многие века служили предметами культа. Лучшие памятники иконописи были покрыты наслоениями веков, переделаны, записаны и поновлены, старинной живописи не было видно и следа. После Великой Октябрьской социалистической революции эти памятники стали народным достоянием, и это дало возможность советским реставраторам снять с них наслоения веков и вернуть их краскам первоначальную свежесть. Имена Феофана Грека и Рублева были до революции именами, за которыми не было ясных представлений об искусстве этих мастеров. Только теперь мы имеем возможность по многочисленным памятникам, открытым за последние тридцать пять лет, понять, почему наши предки чтили в их лице великих художников.

ГЛАВА ТРИНАДЦАТАЯ

Не сама я к вам залетела,
Не своею охотою:
Занесли ветры буйные,
Злы погодушки великие.

Народная свадебная песня

Стоят вилы, на вилах короб, на коробе махала, на махалах хапала, на хапале нюхало, на нюхале мигало, на мигале роща...

Народная загадка

Создателями памятников древнерусского искусства были мастера — выходцы из народа. Многие памятники искусства были созданы ими по почину представителей господствующих классов. Но помимо этого сам народ собственными силами создавал искусство для себя. Исследователи народной словесности и искусства обнаружили в них много „народной мудрости“ и потому назвали эту область фольклором. В дворянском и буржуазном обществе XIX века народное творчество не находило себе заслуженного признания. Недаром собранные Киреевским народные песни долгое время не хотели издавать, никто не интересовался ими. В народном изобразительном творчестве видели всего лишь ремесло и недооценивали его огромное художественное значение.

Создателем русского народного искусства было по преимуществу крестьянство. Труд крестьян был прежде всего трудом земледельческим. Самый крестьянский календарь был приноровлен к смене сельскохозяйственных работ. В апреле крестьянин средней полосы России занимался пахотой, в мае выпускал скот на пастбище, с середины июня по Петров день, 29 июня, — плотничал, с Петрова дня принимался за покос, с Ильина дня, 20 июля, — за уборку ржи, на Спас, 1 августа, — за сбор яблок. За время короткого северного лета приходилось успевать с огромными по объему напряженными полевыми работами. В глубокой древности землю разбивали мотыгами, потом стали пахать сохой, позднее плугом. Сжатый серпами овес ставили „в пятки“, рожь — „в бабки“, сено — в огромные „скирды“ остроконечной шатровой формы, чтобы с них стекала дождевая вода. Разводили скот — лошадей, коров, овец; нередко табуны так разбредались, что при наступлении страды приходилось подолгу гоняться за лошадьми. Крестьяне охотились на зверей и дичь, собирали грибы и ягоды; зани-

маясь домашним хозяйством, трепали и чесали лен, валяли шерсть; мужчины резали из дерева домашнюю утварь, женщины пряли, ткали, вышивали и занимались другими ремеслами.

Крестьяне долго сохраняли многие воззрения и обычаи общинно-родового строя, чуждые принципам феодальной зависимости и принуждения. В крестьянской среде утвердился обычай „помочи", „толоки". „Кто на помочь звал, тот и сам иди", — говорит народная поговорка. Среди русских крестьян, особенно на Севере, упорно держался взгляд, согласно которому источником собственности является труд.

Именно на Севере лучше всего сохранялись старые формы устной поэзии и создавались образцовые произведения деревянного зодчества, резьбы по кости, вышивки и росписи по дереву. Основная масса крестьянства Средней России была в особенно тяжелом положении. Культурный рост русского крестьянства тормозила крепостная зависимость. Способы обработки земли находились на низком уровне. Народ страдал от голода, мора, пожаров. В семье укоренялся унизительный для человеческого достоинства деспотизм. Крестьяне пытались избавиться от крепостнического гнета, убегая в степь или поднимая восстания. Но в основном сопротивление русского крестьянина было, по выражению Герцена, „страдательным". Все это ограничивало возможности его творческого развития.

Русское народное искусство постоянно соприкасалось с культурой господствующих классов. Эти классы имели огромное преимущество для развития своей культуры, и потому выходцы из народа лишь в этой среде могли стать художниками с широким кругозором, вооруженными техническим опытом и богатой традицией. На стороне господствующих классов были и материальные средства, необходимые для совершенствования мастерства.

Хотя в народном искусстве было меньше профессионального мастерства, но его сила заключалась в том, что оно было тесно связано с жизнью, так как постоянно окружало человека, украшало его трудовую деятельность и досуг. В народном творчестве „потребление" искусства было всегда неотделимо от „производства", как оно неотделимо для участников хоровода или хорового пения. Народное творчество оставалось в значительной степени равнодушным ко всему узко церковному. Церковь со своей стороны неодобрительно относилась к народным празднествам, видя в них проявление стихийности, именуемой ею „бесовством".

Основная черта народного искусства — его тесная связь с трудом. В народных песнях и хороводных плясках с их мерным, энергичным ритмом она выступает наиболее ярко и последовательно, но она дает о себе знать и в изобразительном искусстве. Недаром любое произведение народного искусства всегда близко к художественному ремеслу. В нем ценится его создателями не только конечный итог трудового усилия, но и самый процесс труда, его непосредственные следы.

Тяжелые условия жизни русского крестьянства не могли не наложить своего отпечатка и на его творчество. Не будучи в силах понять многие явления действительности, народ издавна стремился подчинить их себе колдовством, ворожбой, магией; это сказалось и в народном искусстве. На исходе зимы установился

обычай выпекать птичек, призывать этим жаворонков, чтобы они скорее принесли весну, весной хоронили зиму, чтобы скорее наступило лето. Женщины в одних рубахах обегали деревню, чтобы не было мора, поутру обходили дом, чтобы ушли тараканы. Каждой опасности принято было противопоставлять обряд, заклинание, заговор, фетиш.

Первоначально бóльшая часть обрядов имела прямое значение заклинания. Но постепенно это значение их утратилось, сохранилась привязанность к обряду, как к выражению установившегося порядка жизни. Поскольку крестьянство все более закрепощалось, прошлое начинало рисоваться ему во все более радужных красках. Вот почему, цепко держась за традицию как за один из устоев патриархальной старины, оно неукоснительно соблюдало старинные обычаи. Едва ли не каждый существенный момент жизни крестьянина сопровождался совершением обряда, облеченного в художественную форму. Свадьбу ли справляют — поют песни; хоронят покойника — тоже песни; весна наступает, сеют просо — снова поют песни. „Под песни рубят из сосновых бревен избы по всей Руси“,— писал Гоголь. Таким же сопровождением трудового быта народа, как песни, было и все народное искусство. Оно окружало человека в его повседневном быту, сопровождало его в течение всей жизни, начиная с расписной люльки и кончая резным намогильным крестом.

Характерная черта народного искусства — это ярко выраженное чувство ритма, любовь к повторности мотивов, к замедленным мерным темпам. Народные мастера больше всего ценят симметрию и уравновешенность. Если изображается повернутый в одну сторону зверь, народному мастеру трудно удержаться от того, чтобы не противопоставить ему другое подобное же, но повернутое в обратную сторону, изображение, — только тогда он находит, что порядок достигнут и все поставлено на свои места. Народные мастера постоянно пользовались мотивами традиционного искусства-заклинания, но эти мотивы постепенно теряли первоначальный заклинательный смысл и превращались в элементы художественного украшения, и потому в ходе развития крестьянского искусства изобразительный смысл многих мотивов не возрастает, а постепенно утрачивается.

Наиболее ярким выражением народного творчества является хоровод. Среди русского крестьянства долгое время не прививались парные танцы, в которых каждая пара движется в другом направлении. Особенно чужд был крестьянам танец, при котором кавалерам предоставляется право менять своих дам. В русском хороводном танце все становятся в круг, и даже в том случае, если девушка или парень выходят из ряда, они остаются в пределах хоровода.

Хоровое начало в народном искусстве не исключает лирического. Наряду с песнями, в которых воспевается общеобязательный для всех чин, порядок, существуют песни, в которых находят себе выражение чувства отдельного человека. Русские лирические песни отличаются особенной задушевностью. Еще в начале XVII века английский путешественник Ричард Джемс записал народную песню-плач о судьбе дочери царя Бориса Ксении; в ней звучат уже те грустные ноты, которые проходят красной нитью через народную лирику на

протяжении последующих веков. И Радищев и Пушкин отмечали заунывный тон многих русских песен.

Народной поэзии глубоко чужд церковный аскетизм, реальная действительность не представляется в ней чем-то запретным и греховным. Но многие образы реальной действительности входят в народную поэзию и в искусство лишь в качестве иносказания и не имеют вполне самостоятельного значения.

Долина ль ты, моя долинушка,
Долина ль ты широкая,
На той ли долине
Вырастала калина,
На той ли калине
Кукушечка куковала.
Ты о чем, моя кукушечка,
О чем кукуешь?
Ты о чем, моя горемычная,
О чем горюешь?

Этот зачин народной песни ярко рисует поэтический образ русской весенней природы, но кукушка служит всего лишь поэтическим символом. В самой песне она высказывает все, что накипело в душе у женщины, особенно ее тоску по покинувшему ее молодому другу.

Почему светит солнце? почему звезды по небу ходят? почему роса выпадает под утро? На все эти вопросы церковь не давала ответа. Научное познание долго оставалось в зачаточном состоянии. Человек пытался запечатлеть свои представления о мире хотя бы в поэтической форме загадки. Возможно, что в основе некоторых загадок в далекой древности лежали мифологические представления. Силы природы представлялись живыми существами, небесные светила — подобием животных. Но, утратив свою мифологическую подоснову, загадки сохранили характер смелого и меткого сравнения далеких по сути, но схожих по виду вещей. „С вечера сивый жеребец в подворотню глядит, в полночь жеребец через кровлю бежит". Тот же месяц дает повод и для другого сравнения: „За бабиной избушкой висит хлеба краюшка; собаки лают, а достать не могут". Утренняя роса описана в яркой поэтической картине: „Заря-красавица, красная девица, врата запирала, по полю гуляла, ключи потеряла, месяц видел, а солнце скрало". В смелости сравнений, лаконизме выражений и в тонком юморе загадок сказалось постепенное преодоление устрашающих человека мифологических представлений и превращение их в поэтические образы.

Уподобления часто встречаются и в предметах народного искусства: сосудам придается форма птиц, кровли венчаются коньком. Археологи утверждают, что этот обычай восходит к древним магическим представлениям, но народный мастер смело превращает фетиш в украшение, предмет поклонения в игрушку, в предмет забавы. В старину, когда народ почитал животных, он наделял их чертами человека и боялся этих оборотней. В устах народного сказителя темная вера предков превратилась в прибаутку, в детскую песенку: „Стали сову сватать,

сватов засылати". Лукавая народная насмешливость сказывается и в деревянной резьбе, в знаменитых вятских свистульках.

Особенно полно проявился этот народный юмор в сказках, в которых звери наделяются чертами человеческого характера. В русской народной сказке, как и в сказках других народов, много фантастического, небывалого. Но в конце концов в ней почти всегда торжествует здравый смысл, побеждает лисичка-сестричка, в которой много сообразительности и сметливости, но нет ненасытной алчности Рейнеке-Лиса. Любимый герой русских сказок — Иванушка-дурачок, ему чуждо высокомерие, он ни на что чужое не зарится и всегда сохраняет здравый смысл.

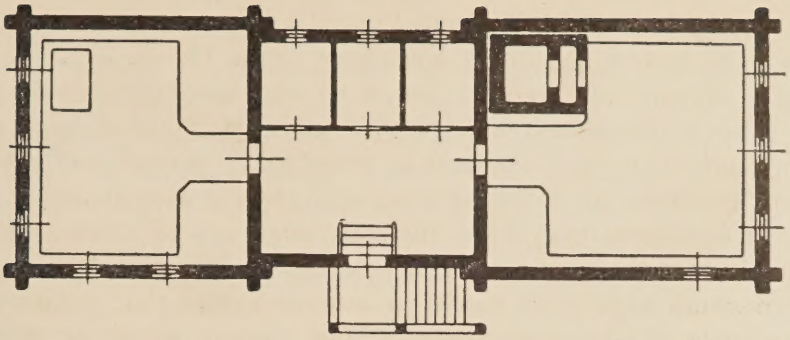
История русского народного искусства не может быть восстановлена на протяжении всех веков его существования. До нас не дошло достоверных памятников от древнейших исторических периодов. Мы имеем только отдельные крайне разрозненные опорные точки, которые позволяют утверждать, что крестьянское искусство существовало и развивалось начиная с глубокой древности. Его первые проявления можно видеть еще в металлических и костяных изделиях древних славян. В крестьянских поселениях Киевской Руси археологи обнаруживают изделия, которые решительно отличаются от изделий княжеских центров. В Новгороде Людогощинский крест можно считать памятником искусства „молодших людей": он существенно отличается от стенописи, выполнявшейся в то время по заказу архиепископа (97, ср. 21). К числу памятников крестьянского искусства относятся многочисленные иконы XIV—XVII веков, вывезенные из сельских церквей Севера. Множество деревянных церквей XVII—XVIII веков также должно быть отнесено к крестьянскому искусству.

При скудости сохранившегося материала исследователи художественного фольклора не имеют возможности выстроить все его памятники в хронологический ряд и на основе этого восстановить историческую последовательность смены в нем одних явлений другими. Для изучения ряда отраслей народного художественного творчества исследователи вынуждены пользоваться исключительно произведениями XVIII—XIX веков, и они вправе это делать, так как во многих из них без существенных изменений сохранилась древняя основа. Однако трудности восстановления картины исторического развития народного искусства не дают оснований для исключения его из истории русского искусства.

Русское крестьянское искусство носит яркий отпечаток национального своеобразия. При всем его родстве с крестьянским искусством Украины между ними есть существенные различия. В частности, бросается в глаза, что великорусские народные песни более спокойны и величавы. Наоборот, в украинских песнях больше страсти и горенья. Великорусские вышивки носят геометрический характер, ритм их четок, красные нити нашиваются обычно поверх белой ткани. В украинских ковровых вышивках преобладают мотивы горшка с цветком, краски их более плотные, светлые нити часто выступают на темном фоне.

В различных местностях России развивались разные виды крестьянского искусства. Поморье славится своей резьбой по кости, Северная Двина и Поволжье — расписными прялками, Вологодская область — кружевом, Хохлома —

47. Расписная прялка



План избы

росписью по дереву, слобода Дымково (в настоящее время Кировская область) — глиняными игрушками и т. д. Все это не исключает родства между крестьянскими изделиями различных русских областей.

По словам Горького, „от глубокой древности фольклор неотступно и своеобразно сопутствует истории". Этим объясняется, что в народном искусстве нетрудно заметить ряд исторических напластований. В нем очень сильны традиции славянского искусства дохристианской поры. Археологи широко используют памятники крестьянского искусства XIX века, вроде вышивок или резьбы, чтобы по ним представить себе, как выглядели древнейшие памятники искусства славян. К седой старине восходит образ матери, „большой богини" (стр. 31), мотивы петушков, круг, как символ солнца (правда, круг этот по техническим причинам при тканье превращался в ромб).

Значительный след оставило в крестьянском творчестве XVIII—XIX веков воздействие древнерусского искусства; это можно видеть не только в иконописи, но и в народной резьбе. Львы на притолоках крестьянских изб восходят к рельефам владимирских храмов, скачущие кони на вышивках или в росписях похожи на миниатюры XVI века. Наконец, нельзя отрицать воздействия на крестьянское искусство и позднейшего, так называемого профессионального искусства. Известны случаи, когда стихи, сочиненные тем или другим поэтом, становились народной песней. Нечто подобное происходило и в области архитектуры и изобразительного искусства. Отдельные мотивы архитектуры классицизма использовались в украшении крестьянских изб. Влияние городского искусства особенно заметно в народных картинках, нередко прямо скопированных с живописных образцов. В ряде случаев народным мастерам удавалось вдохнуть в заимствованное новую жизнь и сообщить ему поэтическую свежесть.

В народном искусстве трудно обнаружить последовательность в смене форм и мотивов, чередование типов и развитие от более простого к сложному. Историка поражает сохранение однажды выработанных типов на протяжении многих столетий. В деревянной жилой архитектуре формы, возникшие в первом тысячелетии, сохраняются чуть ли не до Баженова и Казакова. Точно так же тип

скобкаря в виде утки, найденного на Урале и относящегося к глубокой древности, повторяется и в изделиях XIX века (стр. 11, ср. стр. 353).

Бережное сохранение старого вовсе не означает неспособности народных мастеров к самостоятельному творчеству. Нередко должно было пройти много времени, прежде чем им удавалось выработать новый тип или мотив. Но с момента его создания он повторялся на протяжении многих веков. Объясняется это тем, что в народном искусстве творцом является не отдельный мастер и не одно поколение, а весь народ, как огромный коллектив. Мастер, как и сказитель, всего лишь варьирует однажды выработанный тип, удовлетворяясь правом его обогащать и усовершенствовать. Вот почему народное искусство развивалось очень медленно. Лишь на протяжении XIX века в нем убыстряется изменение форм.

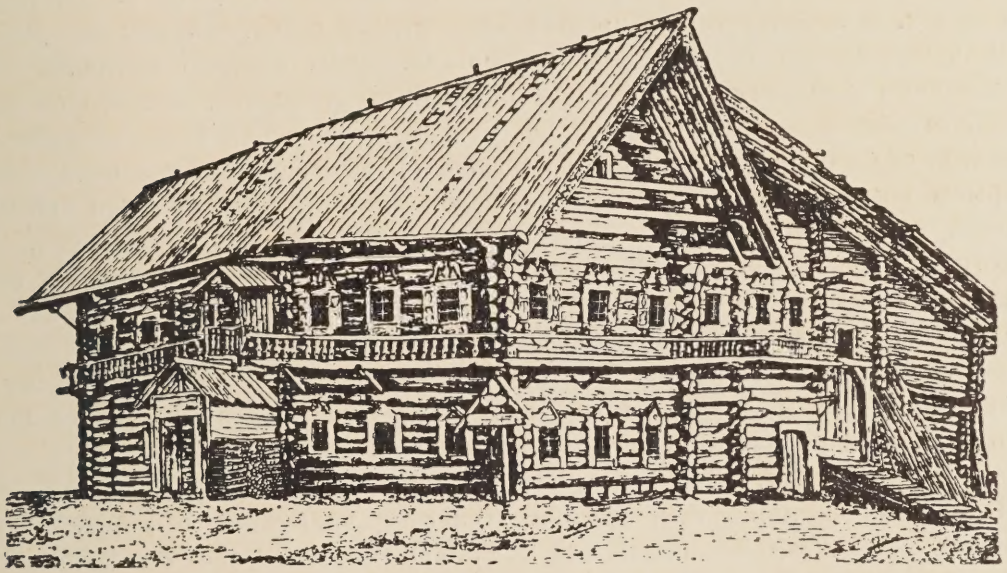
Главным материалом русского крестьянского искусства является дерево. В художественной обработке дерева народные мастера добились огромных успехов. Отсутствие сложных инструментов этому не препятствовало. В далеком прошлом русские плотники строили дома при помощи одних топоров, не прибегая к помощи пилы, и не знали металлических гвоздей. Тем не менее крестьянские дома отличались исключительной прочностью. Большинство предметов домашнего обихода точно так же вырезалось из дерева топором: прялки, ложки, посуда, лавки, телеги, сани. Позднее народные мастера стали пользоваться несколькими способами художественной обработки дерева: трехгранно-выемчатой резьбой, скобчатой, ногтевидно-выемчатой. Во всех этих способах ясно проглядывает зависимость резчика как от строения дерева, так и от характера инструмента.

В большинстве своем каждое произведение народного творчества имело в быту определенное утилитарное назначение. Только в тех случаях, когда на нем оставалось свободное поле, народный мастер украшал его изобразительными мотивами, имеющими самостоятельное значение. Это утилитарное назначение предметов народного искусства не исключает того, что из рук мастеров выходили превосходные, подлинно художественные произведения. „Всякое дело мера красит", — говорит народная поговорка. Чувство меры составляет сильную сторону лучших русских народных мастеров.

Главное проявление народного архитектурного творчества — это крестьянская изба. Основной тип великорусской избы сложился еще до XVII века. На рисунках иностранных путешественников и на старинных иконах и миниатюрах можно видеть прототипы изб нового времени (стр. 348, 349). Деревни выглядят на них совсем как в картинах русских художников XIX века. Протокольно точным зарисовкам путешественников не хватает только осмысленного поэтического отношения к жизни русской деревни, и это лишает их художественной силы воздействия.

В устройстве русской избы соблюдался веками сложившийся порядок (стр. 345). Средняя часть — это сени, перед которыми высится крыльцо. По одну сторону

от сеней находится холодная клеть, по другую — теплая часть, собственно изба, с традиционными тремя окнами, выходящими на улицу. В зависимости от того, делится ли изба на две или на три части, она бывает пятистенной или шестистенной. Великорусские избы на Севере строились на подклети, которая предохраняла их от сырости. Двери были одностворчатые. При входе в избу обычно по левую сторону высилась печь, по правую вдоль стен стояли скамьи, на которых женщины пряли. В тех случаях, когда этот порядок нарушался и лавки располагались против света, избу называли „непряха".



Изба

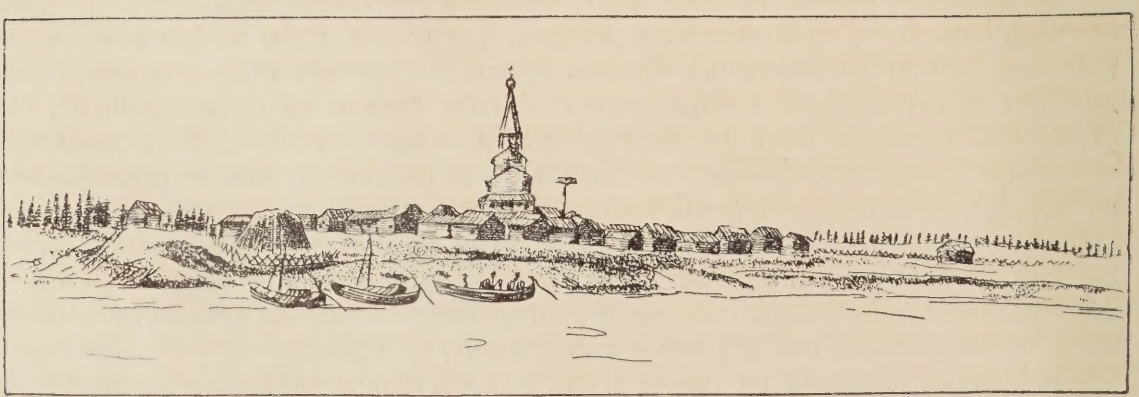
Во внешнем облике русской избы наглядно выступает весь несложный, но прочный способ ее сооружения. В России, где всегда было много леса, избы рубились сплошь из массивных бревен. Бревна эти клались горизонтально. Каждый ряд четырех скрепленных друг с другом бревен составлял „венец". На углах они находили одно на другое; этот наиболее древний, но и наименее экономный способ рубки назывался „в обло". В отличие от крестьянских домов на Западе русская изба не распадалась на костяк и на его заполнение, но сплошь строилась из бревен. Бревна не зашивали тесом, они сохраняли свою выпуклость. Благодаря такому способу возведения здания его конструкция оставалась незамаскированной. Действительно, достаточно одного взгляда на избу, чтобы было ясно, каким образом она срублена, как сложена из бревен.

В русских деревнях не только избы, но и постройки служебного назначения возводятся по тому же способу. Амбары для зерна строятся так, чтобы над входом был навес, а внутри — закрома; навес образуется благодаря тому, что

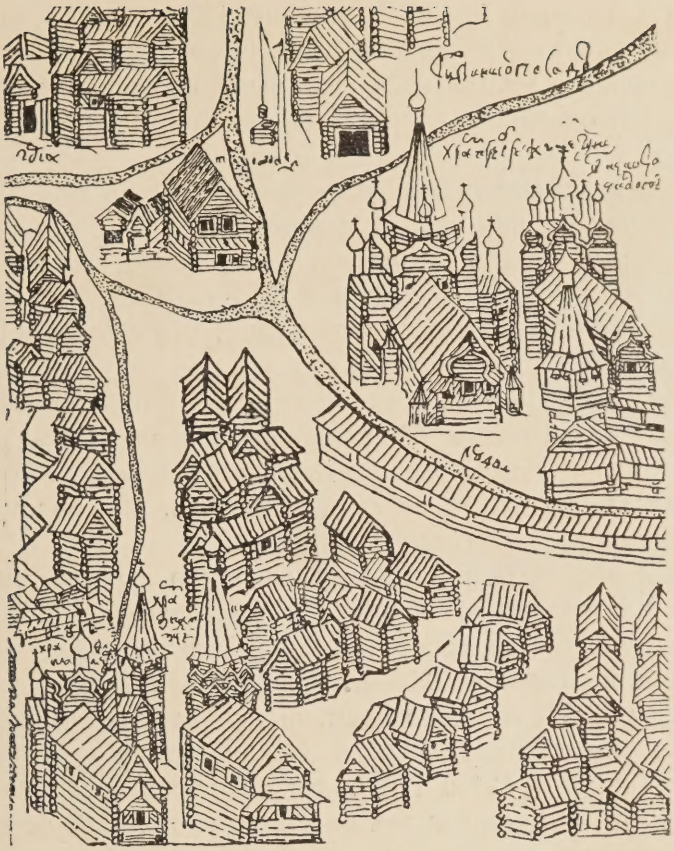
на высоте двери боковые бревна более длинны; все покрывается одной кровлей, и потому навес не имеет характера самостоятельного архитектурного элемента (194). В местах переправы через реки, как и при постройке изб, бревна срубов закрепляются поперечными бревнами „в обло", по середине реки оставляется пролет для ледохода (196). Подобное сооружение похоже на однопролетный мост. Той же несложной, но ясной конструкцией отличается крыльцо: лестница ведет прямо с земли к верхней площадке, площадка укрепляется на одной мощной подпоре; и площадка и лестница покрываются двускатной кровлей (199).

Тяжелая жизнь русского крестьянина наложила отпечаток на архитектуру его жилья. В древнерусских крестьянских избах, известных нам по рисункам XVII века, кровли обычно низкие, пологие. Избы нередко выглядят словно приникшими к земле, подслеповатые окна как бы жмурятся, соломенные кровли сливают избы с землей. Позднее на Севере встречаются большие избы в два этажа, более внушительного облика (стр. 347). Изба, сени и кладовая с окнами покрываются там двускатной кровлей; скотный двор и сарай тесно примыкают к избе, особенно благодаря сливающейся с ней односкатной кровле. Дома, в которых все собрано „под одну связь", одну кровлю, производят впечатление несгибаемой мощи, прочности, кряжистости. Нужно сравнить такой украшенный наличниками и резьбой на фасаде дом северного крестьянина XIX века с древнерусскими избами-клетями, рубленными из гладких бревен и снабженными узкими окнами-щелями (стр. 349), чтобы убедиться в том, какой длинный путь прошла народная архитектура за истекшие века.

В русских избах, особенно в старину, украшениям уделялось мало места. Они допускались лишь там, где не отвлекали внимания. В убранстве своих домов русские крестьяне проявляли большую изобретательность. Верхний брус на кровле украшался изображением конской головы; самый брус этот назывался „коньком". Для крестьянина этот конек уже давно потерял первоначальное магическое значение — подобия небесного коня — солнца. Но он сохранил практическое



Село Медное



Тихвинский монастырь

значение водоотвода и служил средством оживления архитектуры, как акротерий на кровле греческого храма. На „причелинах“ и „подзорах“ домов располагалась резьба с изображениями львов, трав или берегинь, русалок. Позднее вошло в обыкновение покрывать богатой резьбой наличники окон. В ряде случаев эти резные наличники восходят к образцам XVII — XVIII веков. Но в древнейших избах их не существовало. С появлением ажурной домовой резьбы первоначальная простота и строгость крестьянской избы были утрачены. В этой вычурной красивости стало проявляться влияние вкусов городского мещанства.

Каждая крестьянская изба со своей двускатной кровлей образует самостоятельное здание (только в Сибири в борьбе со снежными заносами строили избы-двойни с двором между ними). Избы приобретают всю свою выразительность, когда ставятся друг с другом рядом в деревнях и селах. По старинным рисункам можно составить себе некоторое представление о древнерусских погостах и деревнях. Строгое расположение изб фронтонами на улицу вошло в обы-

кновение только в недавнее время. В старину избы ставили по кругу или беспорядочно, под различными углами по отношению друг к другу (стр. 349). Но поскольку и большие и малые избы все были сложены из одного рода бревен и все выглядели одинаково полосатыми, эта однотипность связывала их друг с другом.

Деревянные церкви составляли неотделимую часть сельской архитектуры. Они высоко поднимались над кровлями домов, но были сложены из таких же бревен, что и избы; у основания шатров были бочки, похожие на фронтоны изб; вместе с тем и двускатные кровли изб в перспективном сокращении походили на шатры, — все это содействовало тому, что избы и деревянные церкви сливались воедино.

Церковные постройки в селах имели не одно лишь богослужебное назначение, но служили средоточием общественной жизни. Здесь хранилась казна, принадлежавшая общине. На Севере здесь устраивались братчины, своеобразные пережитки языческих празднеств по случаю урожая. Вот почему строительству деревянных церквей уделялось много внимания.

Древнейших деревянных церквей больше всего сохранилось на Севере — в Архангельской и Вологодской областях и в Карело-Финской ССР. Большинство памятников относится не ранее чем к XVII веку. Одна из самых ранних церквей находится в Панилове (1600). Многие памятники деревянной архитектуры относятся к XVIII веку, ко времени, когда уже строился Петербург. Таковы церкви в Кондопоге (1774), в Неноксе (1727) и особенно знаменитые храмы в Кижах (1714 и 1764). Не случайно, что все эти памятники народной архитектуры возникли в тех самых местах, где были записаны лучшие образцы устной народной словесности.

В деревянных храмах Севера трудно обнаружить такую же последовательную эволюцию форм, как в каменных церквах. Они распадаются на несколько типов, каждый из которых повторялся на протяжении долгого времени.

Тип клетского храма представляет собой подобие избы. Он образует прямоугольник в плане и покрыт двускатной кровлей. В некоторых случаях подобные храмы почти неотличимы от домов. Чтобы выделить эти постройки, кровли их заостряли. На их вершинах водружались главки, благодаря этому храмы не сливались с крышами крестьянских домов. Нередко рядом с основной клетью ставилась меньшая клеть для алтаря. Трудно представить себе что-либо более простое, чем церковь в Елгоме, и тем не менее в ее гладких стенах есть подлинное величие и эпическая мощь (200). Этими чертами она напоминает древние новгородские храмы (ср. 148). Она не находит себе аналогий в московской архитектуре XVII века.

Наиболее широкое распространение имеет тип шатрового храма (стр. 348, 349). В плане он образует квадрат („четверик"), на нем возводится восьмигранное основание шатра („восьмерик"), на котором в свою очередь поднимается восьмигранный конус („шатер"). Шатром покрывались и колокольни на восьмигранном основании (197). Деревянные шатровые храмы, искони существовавшие на Руси, послужили образцами для каменных шатровых храмов XVI века. Но это

сходство с каменной архитектурой не исключает того, что деревянная народная архитектура от нее отличается простотой, малой расчлененностью своей композиции. Обычно к крытому шатром деревянному храму примыкает крытая бочкой трапезная; к трапезной в свою очередь примыкает притвор с низкой двускатной кровлей; сходной кровлей покрыто и крыльцо. Все эти части тесно связаны друг с другом, шатер как бы вырастает над низкими покрытиями.

Церковь в Кижах

В деревянных храмах шатровое покрытие существует лишь для того, чтобы оно возвышалось над кровлями домов. Деревянные шатры не были открыты изнутри, как в каменных храмах XVI века (ср. стр. 351). Шатры и главки водружались на кровле для того, чтобы здания были видны издалека, чтобы массе прижавшихся к земле изб противостояло одно высокое здание. В этом отношении шатры подобны обелискам, которые, не имея внутреннего пространства, воздействуют лишь своим объемом. Со своим низким потолком, бревенчатыми стенами и лавками деревянные храмы, особенно их притворы, похожи внутри на простые крестьянские избы.

Третий тип храма имеет квадратное или восьмигранное основание и четыре рукава креста. Его низкая кровля украшается тесно поставленными и расположенными на одной высоте или в несколько ярусов главками (197). Знаменитый храм в Кижах имеет двадцать одну небольшую главку, над пирамидальной группой которых высится одна большая глава (50). Главки эти утратили символический смысл, который они когда-то имели в Киеве (ср. стр. 45). Но их неисчислимое изобилие придает зданию причудливо-сказочный характер.

При всем разнообразии типов церковных зданий в деревянной архитектуре в основу их положены общие художественные принципы. Хотя церковные здания возводились при помощи тех же строительных приемов, что и крестьянские избы, именно в строительстве этих монументальных культовых зданий их создатели могли особенно полно выразить свои представления о величии и красоте.

Русский крестьянин сжился с природой родного края. В древней Руси люди, не находившие себе места и пристанища в жизни, нередко „спасались“ в „темных лесах“, где „приятный воздух чист“ и где слышен „птичий свист“, как поется в одной сектантской песне. Близость людей к природе наложила отпечаток и на деревянную архитектуру. Вся она была плоть от плоти тех лесов, среди которых возникали храмы. Самые шатровые храмы по форме своей похожи на остро-

верхие елочки. Постройки эти как бы звучали в унисон с природой. Вот почему группа деревянных храмов на берегу северной реки сливается с окружающим пейзажем (197), почему и простейшая форма поставленных в бабки снопов хорошо согласуется с объемами деревянных храмов (50). Строители во многом зависели от материала, но, подчиняя его своему замыслу, они умели придавать своим постройкам устойчивость и внушительный облик.

Характерная черта русской деревянной архитектуры, как жилой, так и церковной, — это обнажение способа, при помощи которого здание воздвигнуто. С одного взгляда ясно, что срубы выложены из круглых бревен, что скреплены они „в обло" или „в лапу", что кровля покрыта досками, а главки — дранкой, лемехом (198). Итальянские архитекторы в эпоху Возрождения стремились вернуть зданиям эту естественность: вместо гладких, плотно пригнанных камней они выкладывали стены, особенно часто нижних этажей, из необтесанных камней. Но рустика возникла в Италии из сознательного обращения к „сельской простоте". В русских крестьянских постройках сохранение естественных свойств строительного материала было лишено всякой преднамеренности. То, что длина бревен не превышала 8—10 метров, ограничивало возможности строителей и вместе с тем вносило меру в их постройки, устанавливало единицу измерения, определяло кратность большинства соотношений.

От древних деревянных срубов веет несокрушимой мощью (198). Когда смотришь на эти строения, возникает образ мужественного русского крестьянина, который с топором в руках пробивался сквозь чащу леса, возводил города и села, обводил их тыном, строил прочно, работал дружно, неутомимо. Впрочем, простота и суровость не исключают красоты: выпуклость бревен оживляет гладкие стены, а рубка „в обло" подчеркивает грани венцов. Такими же украшающими элементами служат бочки, зубцы и перешедшие в каменную архитектуру городки (ср. 151). В XIX веке строители деревянных храмов нередко подражают каменным, они обшивают бревенчатые стены досками и в некоторых случаях даже завершают их подобием полукруглых закомар. Но исконная сила крестьянского зодчества оказывается при этом утраченной.

В композиции деревянных храмов незаметно сложного соподчинения элементов, нет стремительного движения, которое насквозь пронизывало бы все здание, нет противоречивого взаимодействия сил (ср. 36). В отличие от Коломенского храма в деревянных храмах шатер обычно выше основания, и потому в них не найти постепенного нарастания и движения, налицо лишь простое сопоставление в различной степени вытянутых кверху форм.

В деревянной архитектуре нередко многократно повторяются одни и те же мотивы, как, например, главки. По своему композиционному строю деревянная архитектура близка к повествовательному стилю устной народной поэзии, в которой один и тот же образ или сравнение обычно троекратно повторяются сказителем. Вместе с тем повторение одного и того же мотива в деревянных храмах делает их похожими на создания природы. Действительно, когда вокруг шатра высятся совершенно одинаковые главки, они похожи на однолетки-елочки вокруг большой ели. Эта особенность народной архитектуры дает ей одно преимуще-

48. Притужальник

ство. Деревянные храмы терпят любое соседство: многоглавый храм может быть сопоставлен с другим, сходным многоглавым, шатровая церковь — с другой шатровой, и ни одна из них не будет мешать другой (50). Композицию можно „наращивать" до бесконечности, не опасаясь испортить впечатление.

Деревянные церкви обычно украшались иконами, но оставлялись внутри без росписи. В тех редких случаях, когда они расписаны (201), фигуры святых

Ковш

носят традиционный характер. Связь этих росписей с живописью XVII века не подлежит сомнению. Но основное внимание в росписях уделяется растительному орнаменту. Даже шестикрыльцы-херувимы среди трав похожи на сказочных птиц, какими народные мастера украшали предметы домашнего обихода (ср. 204). Соответственно самому характеру деревянной архитектуры и в ее убранстве играют большую роль мотивы, заимствованные из природы.

Главная область применения крестьянского художественного творчества — это предметы домашнего обихода. Предметы эти выделывались самими же потребителями, материалом служило преимущественно дерево. Способ их производства несложен. Но в них заключено неиссякаемое богатство изобретательности и художественного творчества.

Все предметы отличаются прежде всего своей целесообразностью. Прялки состоят из плоской дощечки для кудели и крепкого стержня, укрепленного на донце, на которое садились пряхи. Вальки слегка выгнуты посередине, чтобы удобнее было катать скалку. Соль приходилось беречь, и потому солонкам придавали устойчивую форму стульчика с плотно пригнанной крышечкой. Чугунные светцы, в которые втыкались лучины, были особенно устойчивы. Сечки соответствовали форме корыта, в котором рубили капусту. Целесообразно были устроены и русские сани с полозьями из гнутого дерева, с широкой, сужающейся к облучку рамой.

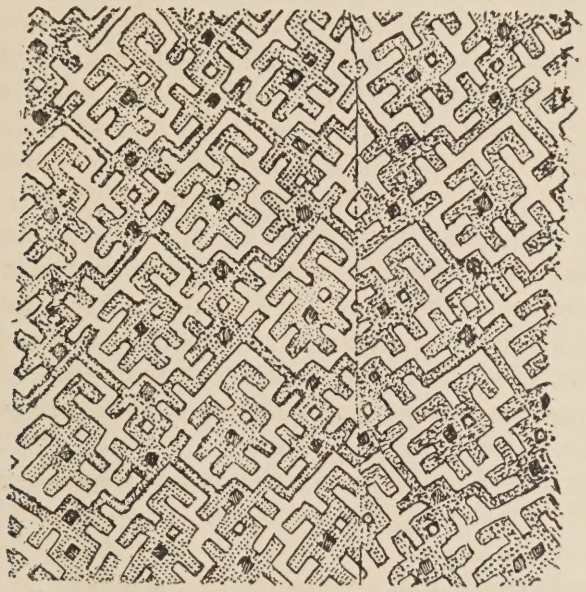
В выделке этих предметов мастера обнаруживают уменье приноровиться к особенностям материала и подчинить их своим задачам. Предметы деревянные отличаются большей массивностью формы. Наоборот, металлические изделия более ажурны. Русские народные мастера вкладывали много уменья и терпенья в обработку материала и не стремились блеснуть способностью действовать наперекор его свойствам. Они не мельчили форм. Виртуозность техники не была для них самоцелью.

Геометрический или растительный орнамент, оживляющий поверхность отдельных предметов, располагается не беспорядочно и случайно, но в строгом соответствии с тем, как построен самый предмет. Произведения народного искусства прекрасны прежде всего своей целесообразностью. Они дают наглядное представление о том, что люди, которые их создавали и ими пользовались, любили во всем меру, степенность и порядок.

Тип деревянного ковша и скобкаря в форме животного (стр. 353) восходит к очень древним прообразам. Обычай придавать форму животных предметам домашнего обихода связан был в прошлом с мифологическими представлениями, с почитанием животных как покровителей человека. Но в русском крестьянском искусстве смысл этого обычая постепенно утратился. Правда, на поверхности деревянного ковша с конскими головами изображен знак солнца, быть может, намекающий на родство коней с солнцем. Но и эта идея потеряла свое первоначальное значение. Ее место заняла художественная задача: превращение ковша в подобие туловища коня, и надо сказать, что народный мастер превосходно справился с этой задачей. Лаконичными средствами дается понять, что изображена пара коней; край ковша намекает на изогнутую шею коня с намеченной параллельными штрихами гривой, и хотя ковш не превратился в точное изображение коня, его ручка воспринимается как поднятый хвост. Это поэтическое уподобление превращает ковш в подлинно художественное произведение. Любовно обработанная округлая форма ковша дает представление о его вместимости. Чтобы не нарушить шаровидной формы ковша, мастер ограничился на поверхности его чуть намеченным орнаментом геометрического характера.

Если главным свойством другого ковша должна быть не его вместительность, а пригодность для зачерпывания воды, то соответственно этому в нем более развита ручка (193). Резчик придал ей красивую гнутую форму, которая и подчеркивает его назначение. Носик ковша укрепляется утолщением, ручка

поднимается могучей дугой (край ее покрыт нарезкой, чтобы не скользила рука), дуга эта соответствует краю чаши, но повернута в обратном направлении. Ради облегчения ручки она сделана прорезной, в нее вписаны две птички с хохолками. Формы их предельно обобщены, каждая из них подобна силуэту ковша, даже интервалы между ними ритмичны, — этот ритм оправдан требованием равномерно укрепить прорезную ручку. Есть несравненная прелесть в плавности и крутизне контуров ковша, в смелой обобщенности изображений птиц. Этот простой



Шитье Вологодской обл.

деревянный ковш представляет собой подлинное произведение искусства. В нем больше изобретательности, совершенства пропорций, чем во многих драгоценных и щедро украшенных сосудах XVII века из царских сокровищ (ср. 176).

Мотив коня, который лежит в основе ковша, получил совсем иное истолкование в так называемом притужальнике ткацкого станка (48). В соответствии с движением зубчатого колеса, над которым высятся кони, вполне оправдано, что они переданы в стремительном движении. И действительно, они несутся вперед, закинув головы, в них есть ритмичность, как в изображениях коней в древней иконописи (ср. 32). Даже рыба, изображенная на туловище коня (мотив, который, быть может, восходит к древнему верованию в близость коня к водной стихии), усиливает это порывистое движение. В отличие от ковша самое дерево в притужальнике обработано иначе: его поверхность не гладкая; формы моделированы более сочно; несколькими меткими ударами стамески превосходно

передана косматая шерсть коней, совсем как во владимиро-суздальских рельефах (ср. стр. 87).

Металлическая рамочка зеркальца и гребешок (195) оживлены изобразительными мотивами, как предметы древнеславянского искусства (ср. 59). Но и здесь над древними магическими представлениями восторжествовали остроумие и находчивость мастера. Зеркальце увенчано подобием короны, внутри нее награвирована елочка; по бокам от нее расположены две конские головы; в промежутке между ними имеется прорезное сердечко, которое соответствует очертанию короны; по концам два завитка — не то хвосты коней, не то змеиные головы. Они соответствуют конским головам. Эти изобразительные мотивы предоставляют полную свободу фантазии. Все облечено в ясную ритмическую форму.

Соответственно форме корыта, в котором рубили капусту, сечка (49) имеет внизу закругление. Лопатка переходит в стержень, который насаживался на деревянную рукоять. Все выковано из металла. Народные мастера украшали стержень этой лопатки простым узором. Круглые края лопатки как бы по инерции продолжаются в спиралях на краях и, постепенно уменьшаясь, повторяются на стержне с такой же настойчивостью, с какой мотив главки повторяется в убранстве многоглавых северных церквей (ср. стр. 351). Вместе с тем все это составляет очертания устойчивой пирамиды. К вершине ее около ручки приклепаны две полуфигурки излюбленных в народном искусстве скачущих коней, возможно намекающих на движение сечки. В целом четкостью формы и ясностью ритма сквозного узора сечка производит внушительное впечатление. Сходные мотивы спирали постоянно встречаются и в кованых дверных ручках.

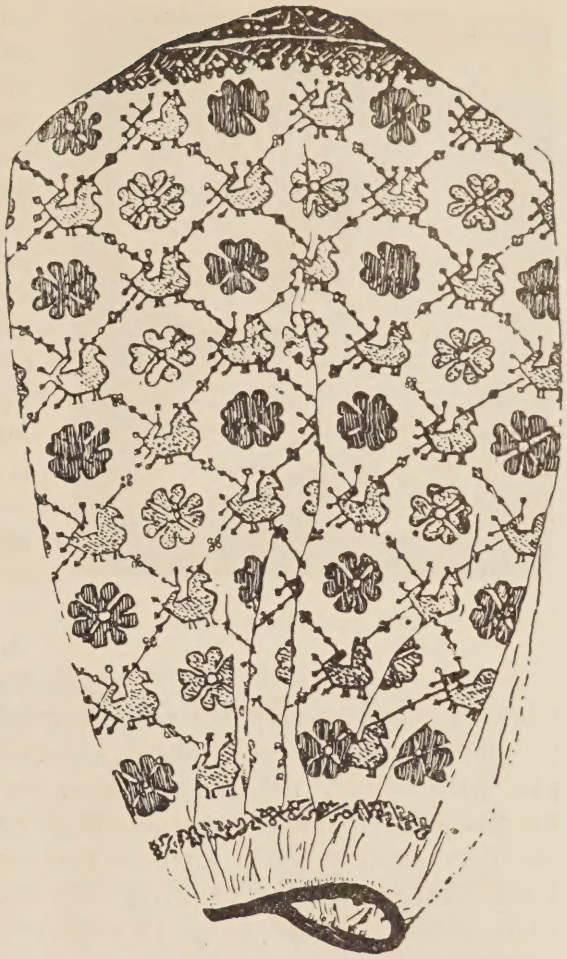
Забота о целесообразности форм бытовых предметов не исключала потребности в их украшении. Свободное поле покрывается мелким узором. Там, где это поле особенно обширно, появляются и изобразительные мотивы. Это обыкновение соблюдается в произведениях народного искусства различного назначения и различной техники. Оно придает красочность и нарядность всему русскому крестьянскому искусству, начиная от избы и кончая мельчайшими принадлежностями быта. Суриков призывал художников „воспеть русские дровни“. Судя по его живописи, он сам тонко чувствовал и верно угадал в красочном нарядном узорочье эстетические принципы русского народного творчества.

Главным средством украшения тканей в крестьянском быту служила вышивка, узор, выполненный по „основе“ цветными нитями. Кружево состоит из узорного сплетения нитей. В „строчке“ узор создается путем выдергивания одних нитей из ткани и связывания других нитей вместе. Узорами украшались ткани различного назначения: полотенца с цветными каймами, простыни с широкими подзорами, женские рубахи с длинными рукавами (стр. 357). Вышивки выполнялись женщинами. В них можно видеть замечательные образцы женского творчества.

Было замечено, что в вышивках северного края многие мотивы имеют очень древние корни. В стоящей в центре женской фигуре видят подобие пра-

49. Сечка

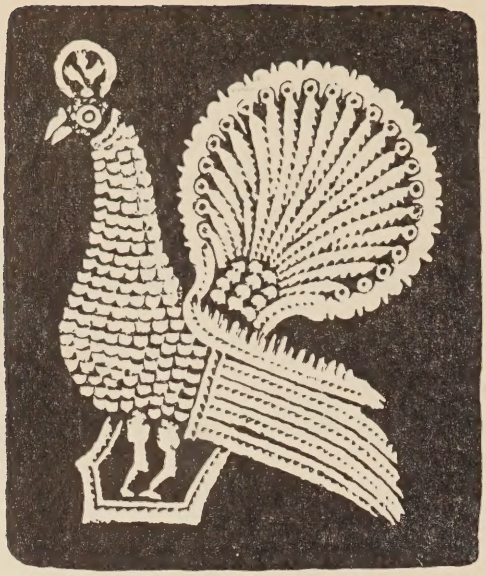
матери, которой поклонялись древние славяне. Петухи восходят к древнему культу птицы, деревья — к образу древа жизни. Встречаются и фантастические, восточного происхождения, образы, а также изображения двуглавого орла. Но наряду с этим имеются и мотивы жанрового характера, вроде скачущих коней, собачек с хвостами „закорючкой" или черных грачей на спинах коней (205). В крестьянских вышивках древние мотивы утратили свой первоначальный магический смысл. Между тем новые, бытовые, еще не настолько развились, чтобы приобрести самостоятельное значение.



Рукав женской рубахи

В народных вышивках по канве все изобразительные мотивы даются как бы наполовину растворенными в узоре. В отдельных случаях невозможно отграничить узор от изображения (стр. 355). В частности, треугольники с ромбами и двумя крючками можно понимать и как изображения фигур и как элементы геометрического орнамента, тем более что им соответствуют опрокинутые кресты (205). В сущности, художественная выразительность этих вышивок достигается тем, что из сплетения ромбов, кружков, завитков и крючков зритель сам может как бы складывать отдельные живые фигурки. Оправданием этой геометризации служит отчасти то, что вышивальщицы твердо придерживаются строения ткани, избегают закругленных контуров, заменяя волнистые линии зигзагами. В народных вышивках даже интервалы между узорами образуют геометрически правильные формы.

Любимый цвет народных вышивок Севера — это яркокрасный, близкий к киновари, применявшейся в новгородских и северных иконах. В иконописи XV века можно найти изображение тканей с узорными вышивками, похожими на позднейшие вологодские полотенца. Сплошные красные полосы чередуются в них с прозрачным узором, красные нити сплетаются с желтыми, золотистыми, или, наоборот, с ними чередуются яркосиние, цветовым контрастом повышая звучание красного. Кружева, нередко совершенно белые, слегка подцвечиваются по контуру узора красными нитями. В расцветке тканей и в узорах крестьянские



Оттиск пряничной доски

вышивальщицы обнаруживают большую изобретательность, разнообразие и безупречный вкус. Они умеют создать впечатление равновесия, располагая в рамочках желтые цветочки, а на пересечении рамочек — розовых петушков, которые издали похожи на цветочки (стр. 357). Строители деревянных изб умели придать им черты художественной закономерности, складывая их из бревен одного размера. Сходным образом канва, хотя она и ограничивала изобразительные возможности шитья, служила для вышивальщицы основой четкой и закономерной композиции.

Начиная с XVIII века в народном быту входит в употребление набойка. При помощи рельефных досок на поверхности ткани, преимущественно льняной, отпечатывался узор. Этот способ расцветки был более прост, чем вышивка, и потому он получил особенно широкое распространение. В набойках можно встретить мотивы и узоры самого различного происхождения. В тех случаях, когда изображаются звери, птицы, всадники, травы, обращается внимание на то, чтобы их силуэты составляли сплошной узор и равномерно покрывали всю поверхность ткани (стр. 359). Оттиски пряничных досок близки к набойкам (стр. 358). Распластанность силуэта птиц и заботливая передача каждого перышка придают подобным изображениям сходство с красивым узором или геральдическим знаком.

Крестьянские избы, особенно в Нижегородской области и на Северной Двине, покрывались тонко выполненной резьбой. Для резьбы выделялись обычно так называемые „платок“ и „лобовая доска“, составлявшие как бы обрамление фронтона. Судя по поздним образцам, „глухая резьба“ выполнялась следующим способом: сначала наносили рисунок, затем производили долбежку долотом, „отваливали“ лишние части и только тогда переходили к деталям. В резьбе изображались травы с извивающимися стеблями, женщины-берегини и львы. В фигурах берегинь с отвислой грудью и вытаращенными глазами и в изображениях львов, головы которых нередко похожи на человеческие, сказывается своеобразный народный юмор. Как ни несложны приемы выполнения этих рельефов, в них умело обобщены формы, выделены основные плоскости, в изображениях трав и животных преобладают закругленные контуры, и благодаря этому поверхность ритмически оживлена. Во всем этом видны черты своеобразной монументальности (208).

Несколько иной характер носят рельефы, предназначенные для украшения предметов домашнего быта, в первую очередь донец прялок. В украшении пря-

лок скобчатой резьбой с углубленным контуром бросается в глаза прежде всего умение мастеров приноровить изображение к форме донца (209). Выразительный силуэт птицы с повернутой назад головой как бы рождается из очертаний поля, которое эта фигура украшает. Нельзя не подивиться тому, с какой находчивостью в него вписана птица, как гармонирует силуэт с рамочкой. Правда, ради этого пришлось вытянуть птичий хвост и распластать ее туловище. Но голубок с хохолком на голове и перышком в клюве приобрел от этого особую выразительность, тем более что ему подчинен и красивый изгиб стебелька цветка, на чашечке которого уселась другая птичка.

На другой прялке изображение носит жанровый характер (206). Представлена карета с сидящей в ней барыней, с кучером на козлах и с лакеем в украшенной пером шапке на запятках. Резчик не был ограничен здесь площадью предоставленного ему поля. Но упрощенность и выразительная утрировка рисунка оправданы условностью самого штриха. Можно подумать, будто мастер не мог совладать со своим инструментом, и рука его вела линию дальше, чем это входило в его намерения. В наивной повествовательности этого похожего на вышивку рельефа заключена значительная доля юмора. Резво скачет

Набойка

конь с развевающимся хвостом, раскидывая свои тонкие ножки; с лукавой насмешливостью изображены барыня в кринолине, натянувший вожжи кучер и опирающийся на стенку кареты лакей. Похожие на росчерки пера, причудливые извивы линий, как узором заполняют всю плоскость.

Меньше развита была в крестьянском искусстве живопись. Росписями растительного характера покрывали деревянные сосуды в Хохломе (нынешней Горьковской области), сообщая красками золотистый тон при помощи подвергаемой обжигу олифы. Что касается живописи изобразительного характера, то она находила себе место в украшении лубяных коробов и особенно северодвинских прялок. Впрочем, и эти росписи не имели вполне самостоятельного значения картин. Древнейшие известные нам прялки (Мезенского края) украшены были геометризованным изображением идущих в ряд коней; росписи эти похожи на вышивки. Позднее вырабатывается целая система росписи прялок, которая легла в основу всех подобного рода изделий (47). Поле донца делится на несколько поясов. В верхнем ряду изображаются обычно птички, вроде петушков. Непременную принадлежность украшения прялок составляет птица-сирин (204). Рядом с фантастическими мотивами, вроде сирина, и единорога, даются жанровые: парень едет в телеге и погоняет лошадь, двое других парней сидят в избе и распивают чай; на столе кипит самовар с чайником на конфорке. Женщины в избе занимаются пряденьем. Мастеров этих росписей привлекало изображение повседневной жизни. В их произведениях можно найти крестьянские жанровые мотивы еще задолго до того, как они укоренились в русской живописи XIX века.

В росписях прялок, как и в вышивках, фантастика тесно переплетается с повседневностью, изобразительные мотивы — с орнаментальными. Все, что представлено на прялке, сливается издали в узор чередующихся ярких зеленых и красных пятен, при помощи которых передается как листва, так и крылья сиринов. Многие изобразительные мотивы заключаются в круглое обрамление (204). Кружочки у стержня прялки и самый стержень также покрываются живописью. В росписи строго соблюдаются принципы симметрии, ритмического повтора и заполнения пустого пространства.

К северодвинским росписям примыкают росписи глиняной посуды, в частности из Гжеля, Московской области, самые ранние образцы которых относятся к XVIII веку (207). Но в этих свободно выполненных кистью росписях все дается обычно намеком. В отдельных случаях этим достигается исключительная выразительность рисунка. Петушок с двумя елочками по бокам от него не только хорошо вписан в круглое блюдо, но и связан с ритмом орнаментального обрамления. В самой фигуре петушка с гордо закинутой головой и расправленными перышками хвоста есть характерность, свойственная образам животных в народных сказках.

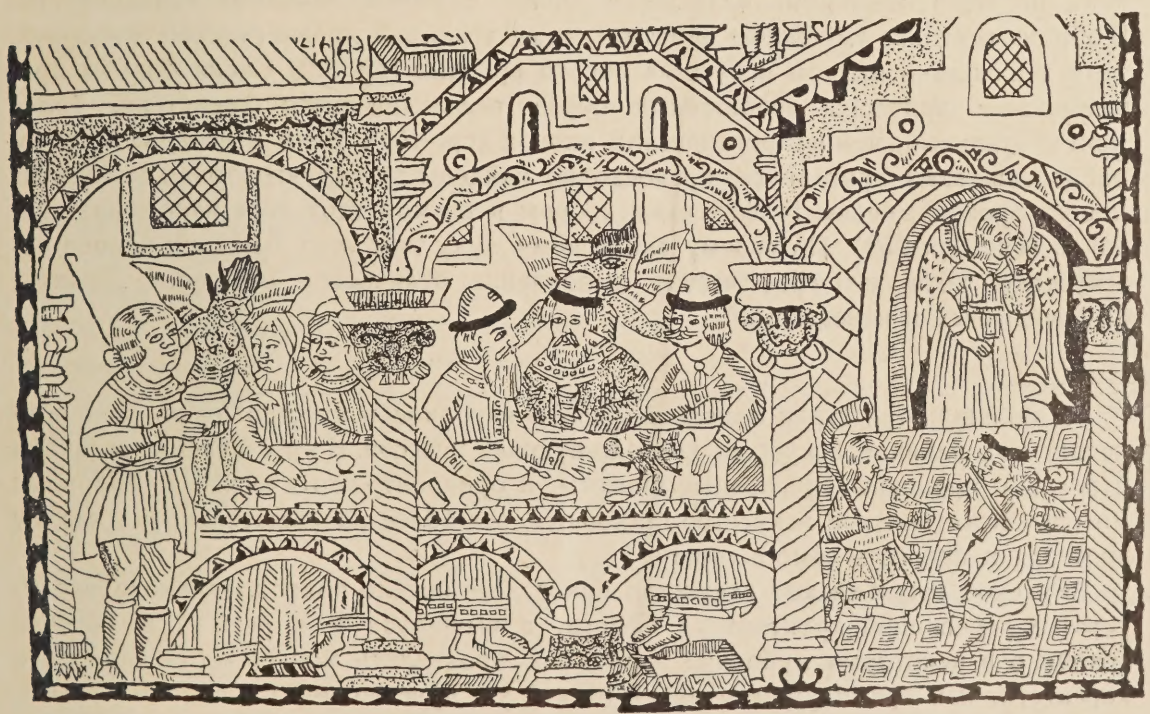
Элементы народного юмора проглядывали в древнерусском искусстве только в заглавных буквах новгородских рукописей (ср. стр. 135). В позднейшее время в крестьянском искусстве юмор служит неистощимым источником художественного творчества. Вятские дымковские игрушки — это редкий в истории искусства

50. Церкви погоста Кижи

пример карикатуры в скульптуре. Как и в резьбе прялок, беспощадно меткая насмешливая карикатурность как бы оправдана в них несовершенством техники. Свистульки делаются так, чтобы можно было узнать барыню, купчиху или гусара на коне. Между тем головы у них в виде шаров, руки, как кренделя. Красными кружками передается румянец, таким же красным кружком — губы. Дымковские игрушки напоминают загадки-головоломки, которые особенно смешны после того, как узнаешь отгадку. Действительно, эти пестрые, расцвеченные уродцы очень мало похожи на людей, и все-таки в них угадываешь все то, что хотели изобразить народные мастера. Эти карикатуры на барынь и гусаров отвечали потребности народа посмеяться над господами.

К произведениям крестьянского искусства в некоторой степени примыкают народные лубочные картинки XVIII — XIX веков, хотя они имели хождение не столько среди сельского, сколько среди городского населения. Сохранилось огромное количество народных картинок на самые различные темы: сказочные, сатирические, бытовые и легендарные. Они характеризуют широкий круг интересов народа. В поэме Н. А. Некрасова „Кому на Руси жить хорошо" один крестьянин как величайшую драгоценность спасает от пожара лубочные картинки, которые он с любовью собирал всю жизнь.

В народных картинках можно заметить множество исторических наслоений. Встречаются пережитки древнерусских мотивов, в частности иконописных, осо-



Трапеза нечестивых

бенно в изображениях святых и в назидательных сценах. Встречаются изображения, которые представляют собой переработку „галантных сцен" дворянского искусства. Но самые ценные среди них это те, в которых, наперекор идущим извне воздействиям и тенденциям, проявляются чисто народные вкусы, наблюдательность, здравый смысл и насмешливость.

Соответственно разнообразию мотивов и тем различен и характер графического языка народных картинок. Порой в них все передается упрощенными контурными линиями, как в древних миниатюрах, порой заметны попытки воспроизвести в деревянной гравюре гравюру на меди, наконец, встречается и эклектическое соединение различных приемов. При всей несложности техники в ряде случаев достигается большая выразительность графического языка.

В лубочных картинках назидательного характера сильнее всего выступает их связь с древнерусской миниатюрой. В „Трапезе благочестивых и нечестивых" представлено, как за столом благочестивых присутствует ангел, в то время как трапезу нечестивых (стр. 361) омрачают своим присутствием озорные черти, о чем горько сокрушается другой ангел. Вопреки назидательности сюжета, этот лист с его пестро изукрашенными зданиями и множеством бытовых подробностей претворен художником в занимательное сказочное зрелище. Узорность рисунка приближает его к росписям прялок. Правда, в передаче интерьера имеются черты трехмерности, которых не знает крестьянское искусство.

Изображение „Бой Еруслана Лазаревича с морским змеем" (стр. 363) выполнено на меди мастером, владевшим более сложной техникой гравирования. В образе всадника-змееборца заметны следы традиций древнерусской живописи, хотя все сказано языком искусства нового времени (ср. 32). Сцена борьбы превращена в эпически обобщенный образ геральдического характера, более монументальный, чем в строгановских иконах (ср. 169). Змей и всадник хорошо уравновешивают друг друга; превосходно найдены их силуэты; тонко выполнена чешуя дракона; своим графическим узором и ритмом этот лист напоминает набойки (ср. стр. 359). По своему эпическому духу этот лист близок к народному искусству, хотя его графическое выполнение отличается от листа „Трапеза благочестивых и нечестивых".

В большинстве стран Западной Европы народное искусство очень рано подпадает под влияние искусства господствующих классов. В крестьянские вышивки и росписи проникают церковные сюжеты, в орнамент — готические и барочные мотивы. Крестьянское искусство становится все более подражательным и теряет простоту и прелесть самобытности.

Русское крестьянское искусство никогда не носило подражательного характера. В деревянной архитектуре Севера, в вышивках и в резьбе, в росписи прялок и в некоторых лубочных картинках проявились многие черты народного характера, как прямодушие и практический ум, чувство меры и здравый смысл, которыми народ издавна привлекал к себе наших лучших мыслителей и художников.

Бой Еруслана Лазаревича с морским змеем

Говоря о народном искусстве, нельзя забывать того, что за исключением отдельных особенно одаренных людей, как Ломоносов, основная масса народа не имела доступа к просвещению. В то время как дворянство в лице его наиболее передовых представителей уже освобождалось от церковно-религиозных представлений, народ не имел возможности противопоставить религиозному иного, более передового объяснения действительности. Попытки крестьянства освободиться от социального гнета оставались в течение многих веков безуспешными. Все это не могло не сказаться и на искусстве. При всей высоте уровня строительного искусства русского крестьянина он много веков жил в избе, которая топилась „по-черному". При всей одаренности народных мастеров они на протяжении ряда веков придерживались давным-давно выработанных типов, не решаясь от них отступить, и потому на их произведениях лежит отпечаток архаичности, в них часто проглядывают мотивы, восходящие чуть ли не к языческим воззрениям.

Народное, крестьянское искусство оказывало огромное и плодотворное влияние на то искусство, которое создавалось по почину представителей господствующих классов, но это вовсе не значит, что весь ход развития последнего был полностью этим влиянием обусловлен. В частности, было бы ошибочно

считать единственной движущей силой развития древнерусской архитектуры воздействие на нее деревянной архитектуры.

В своей статье о сборнике песен Кирши Данилова Белинский высоко оценивает художественные достоинства поэзии „собственно народной, естественной", но он предупреждает от увлечения романтиков, которые каждую народную песню готовы были поставить выше поэзии Пушкина. Белинский находил в этой „собственно народной" поэзии больше темных предощущений, смутных предчувствий, чем мужественного сознания и прозрачности образов, составляющих достояние поэзии Пушкина. Он напоминал и о том, что поэзия Пушкина является в широком смысле этого слова общенародной.

Слова Белинского имеют отношение и к художественному фольклору. Действительно, как ни много красоты в рубленых из дерева постройках Севера, Коломенский храм или храм Василия Блаженного являются произведениями более значительными: в них не только вошел творческий опыт создателей деревянных храмов, но этот опыт обогащен еще ясным сознанием общенародных идей и достижениями высочайшего архитектурного мастерства.

ГЛАВА ЧЕТЫРНАДЦАТАЯ

Зевсовы наших не чуднее руки;
Пылаем с громом молния, жестока,
Трясем, рвем землю, и бурь, и звуки
Страшны наводим в мгновение ока. . .
Чувствует вся твердь силу нашей власти.

Кантемир. В похвалу наук

В русском искусстве уже в XVII веке появилось много черт, которые вели его на новый путь. Однако достижений мастеров XVII века было недостаточно для того, чтобы покончить с отжившей свой век стариной. Только в начале XVIII века в русском искусстве произошел коренной перелом, который был обусловлен перестройкой всей политической и культурной жизни страны и на долгие годы определил ее дальнейшую судьбу. Для экономического развития России давно уже назрела необходимость иметь открытый выход к морю, а это в свою очередь требовало скорейшего возвращения России исконно русских земель. Ради осуществления этих задач начата была коренная реформа государственного устройства, в первую очередь войска. После первых военных неудач ценой огромных усилий Петру удалось создать армию, прекрасно снаряженную, сильную сметливостью и мужеством русского солдата. Победой над шведами в Прибалтике и под Полтавой она снискала себе неувядаемую славу. С легендарной быстротой из первых опытов кораблестроения на Яузе и на Плещеевом озере возник торговый и военный флот, которому могла позавидовать любая морская держава. По выражению Пушкина, „Россия вошла в Европу, как спущенный корабль, при стуке топора и при громе пушек".

Еще в XVII веке природные богатства России привлекали к ней иностранцев; они пытались рассматривать ее и как транзитный путь к богатствам Востока. После исторических побед в начале XVIII века такое отношение к России стало невозможным. Российская империя, по выражению одного современника, вступила равноправным членом в „общество политичных народов".

Одновременно с реформой армии и созданием флота правительство проводит реформу финансов, усиленно насаждает промышленность, содействует до-

быче и обработке железной руды на Урале, развертывает строительство дорог и каналов, которые должны были соединить моря, омывавшие берега Российской империи. Плоды этих усилий не замедлили сказаться в подъеме экономики, равного которому не знала Русь в XVII веке.

Реформы, проведенные Петром, не сопровождались коренными изменениями в общественном строе России. Служилое дворянство сохранило все привилегии, в их владении остались земли с крестьянами. „...Пётр Великий, — отмечал И. В. Сталин, — сделал много для возвышения класса помещиков и развития нарождавшегося купеческого класса. Пётр сделал очень много для создания и укрепления национального государства помещиков и торговцев" (И. В. Сталин, Соч., т. 13, стр. 105). Это „происходило, — по определению И. В. Сталина, — за счёт крепостного крестьянства, с которого драли три шкуры" (там же). Огромные расходы, которые в годы реформ и войн несло государство, главной тяжестью ложились на народ. К податному тяглу присоединился еще рекрутский набор. Уже на протяжении XVII века народ неоднократно восставал. В XVIII веке, по выражению Герцена, его скрутили во имя „просвещения". Его недовольство неоднократно давало о себе знать. В 1705 году вспыхнуло народное восстание в Астрахани, в тех местах, где в свое время действовал Степан Разин. Через два года поднялось восстание на Дону, во главе которого стоял атаман Булавин. Восстания эти были в основном направлены против крепостного гнета; свою роль сыграло и недовольство действиями правительства против раскола. Недаром в своем обращении к казацкой бедноте атаман Голый призывал ее встать „за старую веру", чтобы не впасть „в ельную веру". Эти стихийные народные движения были жестоко подавлены царскими войсками.

Не произведя коренных изменений в общественных отношениях, правительство Петра в интересах государства вынуждено было ослабить преграды между сословиями. Прошло всего несколько десятилетий с того времени, как бояре вели бесконечные споры о старшинстве, „мерились" своими родами. С введением „Табеля о рангах" (1722) люди „низкой породы" получили возможность повышения по службе соответственно личным заслугам. Состав русского дворянства пополнили выходцы из народа, вроде Меншикова, в прошлом пирожника, ставшего светлейшим князем Ингерманландии. Сам Петр, живой, деятельный, чуждый феодальных предрассудков, не гнушавшийся никаким трудом, то военачальник, то саардамский плотник, то государственный преобразователь, всем поведением и своими действиями отстаивал новые, неведомые древней Руси взгляды на человека и на его способности.

Реформы начала XVIII века внесли много нового в быт русского дворянства. Правительству приходилось прилагать немало усилий к тому, чтобы положить конец домостроевским нравам. Современникам больше всего бросалась в глаза борьба со стариной в быту. Образовательные поездки за границу, театральные представления, придворные балы, на которых мужчины свободно встречались и танцевали с женщинами, замена мужских долгополых одежд короткими кафтанами, женских телогреек — открытыми платьями и, наконец, брадобритие — все это встречало решительное противодействие со стороны защитников старины.

Но борьбе со старым бытом и обычаями придавалось большое значение, как наглядному выражению той коренной ломки, которой подвергнут был и весь государственный строй.

Сталкиваясь с сопротивлением защитников старины и с их косностью, сторонники реформ не останавливались перед самыми жестокими мерами. „В народе злую застарелость злом надлежит истреблять", — писал даже такой просвещенный автор того времени, как Посошков. В воспитательных целях он стоял за „кнут" и за „сокрушение ребер" у детей. Когда был отменен древнерусский обычай кланяться государю в ноги, как обычай, унижающий достоинство человека, а между тем многие люди продолжали его придерживаться, правительство стало с беспримерной жестокостью наказывать ослушников. По выражению В. И. Ленина, Петр действовал, „...не останавливаясь перед варварскими средствами борьбы против варварства" (В. И. Ленин, Соч., т. 27, стр. 307).

В осуществлении реформ значительную роль призваны были сыграть наука и культура.

Теперь недостаточно было отдельных технических достижений, вроде пушечного дела, хорошо знакомого на Руси еще в XVII веке. Чтобы овладеть навигацией и рудным делом, в которых была особенно большая потребность, необходимо было серьезное изучение точных наук, и прежде всего математики. В начале XVIII века в русских людях просыпается настоящая страсть к знанию. В своем „Духовном регламенте" Феофан Прокопович пишет по этому поводу: „Прямым учением просвещенный человек никогда сытости не имеет в познании своем, но не перестанет никогда учиться, хотя бы он Мафусаилов век пережил". Преодолевая сопротивление и непонимание врагов просвещения, Петр посылает молодых людей за границу, заботится об открытии „цифирных школ", замышляет создание собственной Академии наук.

Не было ни одной области русской культуры, в которой в то время не произошло бы коренных изменений: прежде вели летосчисление от сотворения мира, теперь, как и в Западной Европе, стали вести его с начала христианской эры; прежде пользовались церковно-славянским шрифтом со сложными, неудобными титлами,— теперь был введен „гражданский шрифт", похожий на латинский. Прежде жили почти в полной обособленности от всего внешнего мира, новости передавались из уст в уста, — теперь завели газеты, стали издавать книги по самым различным областям знаний.

Все эти изменения содействовали всестороннему развитию духовных сил русского народа. Деятельное отношение к жизни, вера в силы и способности человека стали характерной чертой этого времени. Недаром позднее Кантемир восхищался „прометеевым даром" человека, а Посошков ополчался против „лежебоков". Теперь побеждает жизнерадостный взгляд на мир и на будущее. В связи с этим в своей речи „Слово о власти и чести царской" Прокопович высмеивает людей мрачного взгляда на жизнь: „Суть неции... или тайным бесом... или меланхолиею помрачаемы... Все им грешно и скверно

мнится быти, что либо увидят чудно, весело, велико и славно... лучше любят день ненастный, нежели вёдро; лучше радуются ведомостьми скорбными, нежели добрыми".

Ярким проявлением проснувшегося в то время интереса к научным знаниям была петровская Кунсткамера. По мысли ее создателя, она должна была просвещать невежд и опровергать мнение, будто „уроды родятся от действия дьявола, чему быть невозможно, ибо един творец есть твари бог". Для доказательства этого в Кунсткамере были собраны всякие уродцы — „монстры". За „человеческую монстру" платили по 30 рублей, за „скотскую и звериную" — по 5 рублей. Здесь были заспиртованные младенцы, диковинные звери, человеческие кости, редкостных пород камни, старые надписи на камнях и меди, необыкновенные ружья, посуда, медали. Тут же при Кунсткамере находился великан по имени Буржуа, тело которого после его смерти было выставлено вместе с другими диковинами. В возникновении Кунсткамеры проявилась та жадность к положительным знаниям, которая в древней Руси всячески подавлялась церковью.

Петр считался с православной церковью, как с реальной общественной силой, и потому отменой патриаршества и утверждением Синода еще больше подчинил ее государству. Позднее Татищев откровенно признавал нужность религии „для удержания людей". Но мировоззрение передовых людей петровского времени носило антицерковный характер. Правительство более чем неодобрительно относилось к главному оплоту церкви — монастырям. Указом 1724 года инвалиды рассылались по монастырям, и пропитание их поручалось монахам, „понеже большая часть тунеядцы суть, и понеже корень всему праздность". Жестокому преследованию подвергались раскольники (так называемые „забобоны раскольные"), которые всячески поддерживали оппозицию и уклонялись от государственных повинностей. Средством борьбы с церковью служил и „всешутейший собор", то издевательство над обрядами церкви, которое прочно вошло в жизнь царского двора.

Характерно для того времени, что даже такой деятель церкви, как митрополит Феофан Прокопович, держит себя как светский человек, сопровождает Петра в походах, восхваляет его государственную деятельность, пишет стихи, защищает науку и яростно нападает на церковников — сторонников старины, которых он в своей драме из времен князя Владимира выводит на сцену под видом языческих волхвов. В прежнее время принято было объяснять поражения и победы русского войска вмешательством небесной силы. Когда Петр потерпел поражение под Нарвой, он в обращении к армии объяснил это неблагоприятными стратегическими условиями.

В древней Руси было много такого, что заставляло человека на каждом шагу чувствовать свое ничтожество и перед знатными, и перед царем земным, как перед „царем небесным" (ср. стр. 284). В XVII веке только протопоп Аввакум решался запросто говорить с „великими мира"; правда, и он ради самозащиты должен был постоянно прибегать к разным формам самоуничижения. В XVIII веке в передовых кругах русского общества укрепляется сознание достоинства человека, независимо от его социального происхождения. Кантемир вы-

51. А. Шлютер. Летний дворец

ступает за людей, „кои чрез труды из подлости в знатную степень происходят". Он возмущается жестоким обращением с крестьянами. Сам он не брезгует „подлыми словами", признаваясь, что „мы и сами много таких стихов имеем, которые суть вымысел простолюдного нашего народа".

Однако, поскольку все это развитие происходило в условиях гегемонии дворянства, понятие придворной светскости наложило свой отпечаток и на представление о достоинстве человека. В настоящее время трудно без улыбки читать „Приклады како пишутся комплименты всякие", письмовник с образцами писем на разные случаи жизни, или „Юности честное зерцало", в которых молодому дворянину преподаются правила учтивости, уроки конной езды и фехтования, советы скрывать свои мысли, „дабы не уйти от двора с порожними руками". В наше время странно, что молодым людям приходилось напоминать о том, чтобы они в обществе не чистили носа перстом и обрезали ногти („да не явятся оные яко бархатом обшиты"). Но в те времена вместе с уменьем танцевать с дамами на ассамблеях и вести с ними занимательную беседу дворянин учился и уважать своего собеседника, чужое мнение и чужие нравы. Трудно переоценить значение того простого факта, что незнакомые люди стали обращаться друг к другу на „вы", обращение на „ты" осталось только среди родных или близких друзей.

Впрочем, неограниченная власть монарха продолжала тяготеть над сознанием каждого его подданного. Прокопович апеллирует к „правде воли монаршей", как к высшему авторитету, совсем как это делал в XVI веке Пересветов. В своем обращении к Петру философ Лейбниц напоминал ему о том, что цари — это земные боги и должны подражать божеству, управляющему вселенной. Правда, сам Петр настоятельно подчеркивал, что он всего лишь первый слуга государства. В своем замечательном письме с Прута он призывал отречься от него, если в плену будет вынужден врагами давать приказания во вред государству. После поражения под Нарвой он говорил воинам: „И так должны вы помышлять, что сражаетесь не за Петра, но за государство".

Преобразования начала XVIII века оказали глубокое воздействие на русское искусство того времени.

До того искусство на Руси было в основном церковным, художники работали главным образом для церкви, руководство делом искусства было сосредоточено в руках духовенства. На рубеже XVII и XVIII веков происходит резкий перелом. Отныне русское искусство становится по преимуществу светским. Лучшие мастера отдают свои силы развитию гражданской архитектуры и светской живописи.

Искусство начала XVIII века отражает жадный интерес русских людей того времени к реальной действительности. Правда, этот интерес давал о себе знать в искусстве и раньше, но только с XVIII века художники стали изучать анатомию, овладели перспективой, светотенью и другими средствами воспроизведения реального мира. Это благотворно сказалось и в живописи, и в гравюре, и в

скульптуре. В живописи это вызвало к жизни новые жанры, в частности натюрморт, которого ранее в России не существовало. (Некоторое понятие о нем дает более поздняя картина русского мастера Г. Теплова в Останкинском музее, в которой самые обычные предметы, вроде полки книг, часов, гребенки на фоне деревянной стены, переданы так искусно, что их изображение можно принять за реальные предметы.) В это время высоко ценится способность изобразительного искусства создать „обман зрения"; в этой области особенно отличался приезжий мастер Гзель. Сходным образом с безупречной точностью воспроизводит предметы гравюра начала XVIII века. Недаром многие граверы выступали в качестве иллюстраторов научно-технических трактатов, и им вменялось в обязанность изображать не только „гистории или персоны", но и „ляндшапы, города, строенья, земляные и морские карты". В сущности, и „восковая персона" Петра, сделанная Растрелли, характеризует это стремление добиться полного обмана зрения.

Перелом в русском искусстве начала XVIII века происходил в очень своеобразных условиях. Правда, задачи русских художников значительно облегчало то, что им не приходилось самим вырабатывать способы воспроизведения реальности в искусстве. В их руках сразу оказались чуть ли не все художественные средства выражения, уже успевшие к тому времени утвердиться в искусстве Западной Европы. Но нередко эти средства не находились в прямом соответствии с задачами и потребностями русского художественного творчества. Тогда они всего лишь обременяли его, и это нарушало в искусстве начала XVIII века цельность, которая существовала на более ранних ступенях художественного развития Руси.

Одной из важных задач, стоявших перед русским искусством того времени, было содействовать славе молодой Российской империи. Петр заботился о таком убранстве дворцов, которое, по его выражению, „зело первейшим монархам приличествует". В связи с этим большое распространение получили всевозможные аллегории и эмблемы. Вместе с ними в русское искусство прочно вошли мотивы античной мифологии. Для того чтобы поднять искусство над повседневностью, вещи не назывались своими именами, обычно герой выступал как бы в замаскированном виде, и это было не случайным явлением. В самой личности Петра проявлялась эта двойственность: в своей практической деятельности он не гнушался ролью скромного плотника, и вместе с тем его прославляли не только как всевластного государя, но и как богоподобное существо.

В древнерусском искусстве вплоть до XVII века преобладало представление, что покой и равновесие раз навсегда установлены в мире „божественным произволением". В XVIII веке этому средневековому воззрению наносится сокрушительный удар. Слава, которой служит искусство, понимается как нечто добытое человеком в результате усилия, напряжения воли, преодоления препятствия. И это понимание жизни накладывает отпечаток на все искусство. И в архитектуре, и в живописи, и в скульптуре каждый образ наделяется такой могучей энергией, какой не знало русское искусство предшествующего времени. Вместе с тем многое в нем выглядит тяжеловесно, неуклюже и угловато.

Впрочем, все, что создавалось в это время, согрето дыханием эпохи великого подъема. Мышление в больших масштабах, взгляд в будущее особенно ясно сказались в строительстве Петербурга.

Как ни много нового было в искусстве этого времени, оно росло и развивалось на основе большого исторического наследия. До последнего времени историки отмечали преимущественно черты сходства русского искусства начала XVIII века с западным. Между тем самое главное в русском искусстве этого времени было подготовлено всем предшествующим ходом развития русской художественной культуры, прежде всего последней четверти XVII века. Строительство дворцов, архитектурные ордера, пышный растительный орнамент, портрет — все это известно было на Руси уже в XVII веке, хотя в то время не получило такого последовательного развития, как в начале следующего века.

Древнерусское наследие в целом сыграло немаловажную роль в формировании искусства петровского времени. Интерес к большим архитектурным ансамблям находил себе выражение в постройке кремлей и монастырей, аллегория появилась уже у Ушакова, батальный жанр был также знаком в XVII веке. На образцах древнерусского искусства воспитывались те люди, которые были участниками преобразований. Стремление возвеличить человека, любовь к ясной художественной форме — эти качества и раньше были присущи русским мастерам, но в условиях древней Руси они не могли проявиться так полно, как это произошло в начале XVIII века. Белинский хорошо выразил эту связь нового со старым, отметив, что Петербург — это новый город, но в отличие от городов Нового Света он возник в стране со старой художественной традицией.

Существование в русском искусстве национальной традиции определяющим образом повлияло и на характер творчества тех иностранных мастеров, которые при Петре работали в России. Здесь, как и при Иване III, выявилась одна существенная закономерность. Для того чтобы широко проявить свои творческие способности, иностранцы вынуждены были отказаться от многих своих личных привязанностей и приноровиться к русским условиям и к русским художественным вкусам. Поэтому в России напыщенное придворное барокко, тем более барокко с налетом католического мистицизма и экзальтации, не находило признания, хотя в России и работали выходцы из тех стран, где этот стиль в то время господствовал. Русскому искусству начала XVIII века более близка была бюргерская простота голландского искусства конца XVII века. Недаром и Петру так запомнилось то, что он видел в Голландии, и при строительстве Петербурга он стремился использовать опыт голландцев. Недаром его любимым живописцем был маринист Адам Сило, и он сам указывал молодежи на „маниру голландской архитектуры", как на достойный пример, обосновывая его близкими к Голландии природными условиями Петербурга. Вслед за голландским искусством в России получило признание искусство французское. Существенное значение сыграла поездка Петра во Францию, посещение им Версаля. Французский классицизм времени Людовика XIV был передовым явлением в искусстве Западной Европы, как воплощение в искусстве идей централизованного национального государства. Монументальность его должна была привлекать Петра при

создании новой столицы. Идея разумности и ясности была близка русским людям начала XVIII века. Вот почему в России находили применение своим силам французские архитекторы и живописцы. Недаром при планировке парка, по выражению того времени — „огорода", вокруг Летнего дворца Петр вспоминал Версаль и ставил своей задачей его превзойти.

Памятники первых лет царствования Петра должны быть отнесены к древнерусскому искусству. Перелом наступает только после возвращения Петра из-за границы (1698), особенно после закладки новой столицы — Петербурга (1703). В первые десять-пятнадцать лет XVIII века русское искусство отличается строгостью, сдержанностью и даже пуританской простотой. В конце царствования Петра в нем усиливаются черты торжественности, представительности и роскоши.

Поскольку в Российской империи придавалось большое значение созданию нового стиля всей государственной жизни, архитектура призвана была играть особенно большую роль, ее развитию уделялось много внимания. В новой столице, Петербурге, отразились лучшие градостроительные достижения эпохи. Хотя в живописи этого времени также происходил плодотворный перелом, в ней было меньше достижений, чем в архитектуре. Зато широкое развитие получили такие мало известные в древней Руси виды искусства, как скульптура и гравюра, и это содействовало обогащению русского искусства в целом.

В начале XVIII века строители деревянных зданий стали пользоваться пилой. В это время вошел в употребление кирпич единообразной меры. Сооружение зданий со шпилями, достигающими полутораста метров высоты, свидетельствовало о преодолении таких технических трудностей, которые до того преодолевать не удавалось. В это время получает распространение живопись станковая, выполненная масляными красками на холсте, натянутом на подрамник. В скульптуре широко практикуется бронзовое литье, в частности литой рельеф.

Уже в XVI—XVII веках в Москву проникало много памятников зарубежного искусства, но это были преимущественно ювелирные изделия, хранящиеся в настоящее время среди художественных сокровищ Оружейной палаты. Петр положил начало художественному собирательству в более широком масштабе. Сохранились сведения, что в Голландии он усердно посещал мастерские художников и проявлял особенный интерес к произведениям Рубенса и ван Дейка, Брейгеля и Рембрандта. Его стараниями в Россию была привезена из Рима античная мраморная Венера — „Венус", как ее называли современники. Со времени киевского князя Владимира это было первое произведение античного, языческого искусства, попавшее в Россию. Признание античности открыло перед людьми XVIII века новый мир классической красоты. В Летнем саду сооружается грот для антиков. В собрания Петра попадают голландские и итальянские картины и мраморные статуи. В Кунсткамере наряду с „монстрами" хранятся и произведения искусства. При Петре путешественники привозят в новую столицу замечательное скифское золото, которым так богата наша страна.

Для осуществления своих преобразовательных планов Петр широко использовал иностранных мастеров. Уже в 1698 году им было выписано в Россию

52. Ж. Леблон (?). Дворец Марли

несколько сот иностранцев; среди них были художники. Шхонебек стал придворным гравером, после его смерти его место занял Пикар. В 1703 году прибыл итальянский архитектор Доменико Трезини, с которым был заключен договор на выгодных для него условиях. После смерти Людовика XIV (1716) в Петербург прибыл ряд мастеров из Франции — Леблон, Пино, Растрелли-старший и Каравак, годом позднее прибыли из Швейцарии живописцы — супруги Гзель. Особенным расположением Петра пользовались Леблон и Каравак. Петр понимал огромное значение для России освоения передового художественного опыта Запада. Он рассчитывал, что вызванные им мастера передадут свой опыт русским ученикам и помощникам. Однако многие из них не стали обучать русских, дорожа своим положением монополистов.

Желая иметь своих, русских художников, Петр начинает широко практиковать отправку молодых людей за границу для обучения не только наукам и технике, но и искусству. Одного использования в качестве образцов иностранных гравюр (как это сделал Никитин, который в картине „Куликовская битва" следовал гравюре Темпеста) было совершенно недостаточно. Требовалось более глубокое освоение новых принципов художественного мастерства, и это могло быть достигнуто только систематическим обучением молодежи. Среди пенсионеров Петра наиболее значительный след в русском искусстве оставили позднее архитекторы Еропкин, Коробов, Мичурин, живописцы братья Никитины и Матвеев. Не ограничиваясь этим, Петр замышлял завести собственное художественное учебное заведение. Сначала дело ограничивалось рисовальной школой при Печатне и при Канцелярии строений. Незадолго до смерти Петра, в 1724 году, А. Нартов составил проект Академии художеств, в котором предусматривалось разделение искусств на „многие разные художества, о которых одному человеку фундаментально сведущу быть невозможно".

В начале XVIII века в положении художников произошли существенные перемены. В 1711 году мастера Оружейной палаты были распущены и частично переведены в Петербург для участия в украшении новой столицы. В 1722 году художники были приравнены к ремесленникам и составили цехи, которым были предоставлены привилегии выполнять всякого рода живописные работы. Но материальное положение художников было тяжелым: они постоянно жаловались на невыплату им содержания. Опасными конкурентами для русских мастеров были иностранцы. Известно, что Каравак упорно препятствовал тому, чтобы Матвеев получил звание живописного мастера. В 1728 году русский гравер Зубов подает челобитную: „за всегдашние мои означенные многотрудные и усердные работы... определить мне его императорского величества денежного жалования, да квартиру, да дрова, и свечей против вышеозначенного иноземца Бортмана в пол".

Высокопоставленные заказчики рассматривали художника как послушного исполнителя своих требований, порой причуд. Обращаясь к Петру, Трезини писал: „Я со всяким радением рад трудиться против чертежа вашего, токмо даждь боже, дабы вашему величеству труды мои угодны были". Живописца Гзеля принуждали писать заспиртованных „уродцев," чучело слона, шутов и вели-

кана Буржуа. Художники в отдельных случаях вынуждены были исполнять задания, не имеющие ничего общего с художественным творчеством. Однако, несмотря на ряд препятствий и трудностей, все искусство петровского времени в целом отразило успехи государственной и культурной жизни, славу великого русского государства.

В формировании в России новой эстетики существенную роль сыграло в то время знакомство с классическими трактатами: в начале XVIII века был переведен Виньола, позднее Палладио. Большое образовательное значение имели и путешествия русских за границу. Еще в 1697 году один русский путешественник посетил Амстердам и Рим, но, судя по его записям, попал он туда без достаточной подготовки. В соборе св. Петра его поразили только размеры здания, и он занес в свой путевой дневник сведения об его длине и ширине, описал цвет и качество ковров, которыми по случаю праздника были увешаны его стены. Сходным образом Шереметев, путешествуя по Италии, обратил больше всего внимания на каменный столб, согласно преданию, каким-то чудом будто бы принесенный в церковь Николая в Бари. Однако уже П. А. Толстой восхищается Миланским собором, как замечательной постройкой. Правда, он продолжает называть античные храмы „поганскими божницами", а античные статуи „мраморными девками", но его восхищает самое художественное выполнение их, мастерство художников. Его внимание привлекла к себе капелла Медичи во Флоренции. В парках того времени его поражало „множество плодовичных дерев с обрезанными ветвями, ставленных архитектурально".

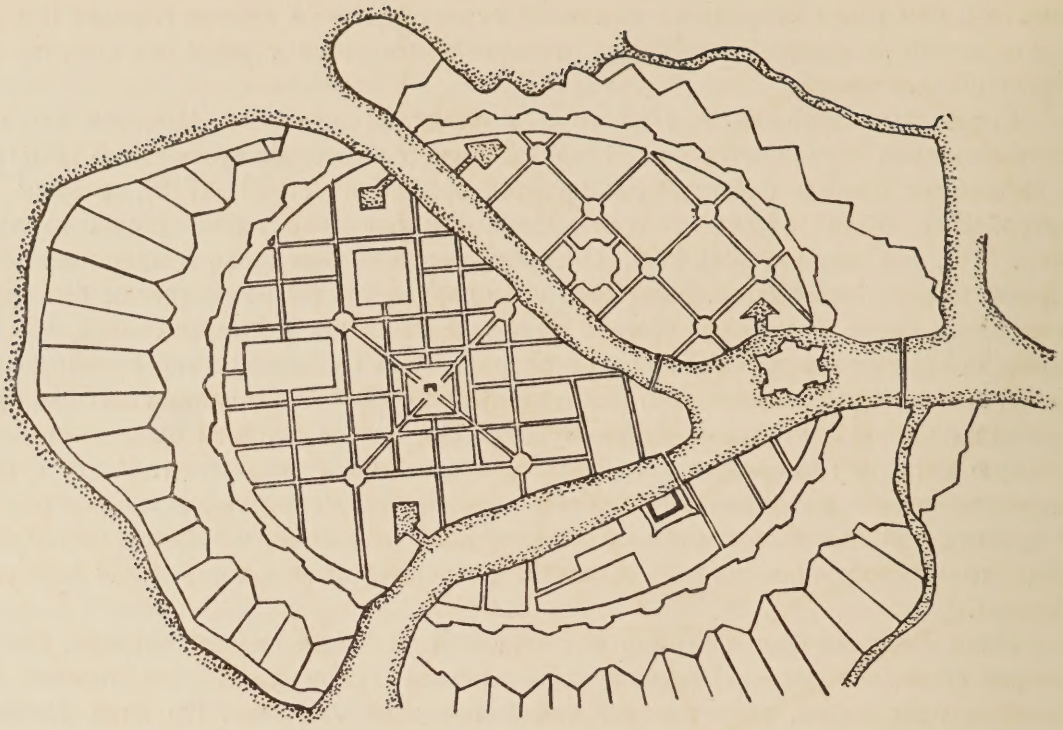
В развитии русского искусства начала XVIII века определяющее значение имело строительство новой столицы — Петербурга. Строительство это отвечало жизненным интересам молодой Российской империи. Во-первых, русская торговля испытывала настоятельную потребность в выходе к морю; с возникновением Петербурга на исконно русской земле, ряд веков находившейся под властью шведов, эта давно назревшая потребность удовлетворялась. Во-вторых, строительство Петербурга в качестве крепости на Неве при ее впадении в Финский залив должно было сделать неприступной эту окраину России. Наконец, создание новой столицы имело большое политическое значение. Бревенчатая Москва с ее „сорока сороками", где Петр встречал особенно упорное сопротивление своим новшествам со стороны родовитой знати, была символом отжившей свой век старины. Создание новой столицы помогало осуществить самые передовые идеи градостроительства. В результате огромных усилий и нечеловеческого труда крепостных, которых тысячами сгоняли на строительство новой столицы, Петербург был построен уже при Петре и тогда же он стал политическим центром империи. Это был город нового типа, в котором преобладающее значение получили общественные и частные дома, военные и промышленные сооружения, и, наоборот, постройки церковные и монастырские не играли решающей роли. Правительство приняло особые меры для ускорения строительства: каждый воз, приезжавший в город, должен был доставлять по одному камню,

вместе с тем было запрещено каменное строительство в других городах России, и это помогло сосредоточить все материальные силы страны на сооружение Петербурга.

Город был заложен в 1703 году в качестве крепости. Центром его был первоначально Заячий остров, где возникла Петропавловская крепость. В 1716 году в Петербург прибыл французский архитектор Леблон (1679—1719), ученик Ленотра. Ему было поручено составление генерального плана новой столицы (стр. 376). По проекту Леблона, Петербург должен был стать цитаделью, обнесенной крепостной стеной. Овальный план города как бы механически был наложен на то место, где раздваивается река при впадении в Финский залив, так что центр его пришелся на Васильевский остров. Здесь на перекрестке главных улиц должен был находиться дворец. Вся территория крепости, по плану Леблона, была разбита на ровные квадраты и прямоугольники; улицы должны были составлять мелкую сетку с площадями и парками в местах их пересечения. В эту строго геометрическую планировку не была включена Петропавловская крепость. В проекте Леблона нашли себе выражение идеи регулярного градостроительства. Его столь необычная для Руси геометрическая правильность была одобрена Петром.

План Леблона был частично осуществлен на Васильевском острове. Современная сетка его пересекающихся под прямым углом улиц, так называемых линий и проспектов, представляет собой наследие Леблона. Но план Леблона имел один коренной недостаток: он отличался чрезмерной отвлеченностью. В этом отношении он был похож на планы идеальных городов, которые, начиная с Возрождения, неоднократно создавались архитекторами, но оставались на бумаге. Леблон совершенно не посчитался с природными условиями Петербурга: в его проекте Нева всего лишь пересекает правильный овал плана, ее набережные не приняты во внимание при размещении главных зданий. Центр Петербурга мыслился им в полной обособленности от его окраин. По плану Леблона, город не имел возможности расти, и это противоречило основной тенденции его исторического развития. Вот почему план Леблона был отвергнут и Петербург был построен по иному принципу (стр. 377).

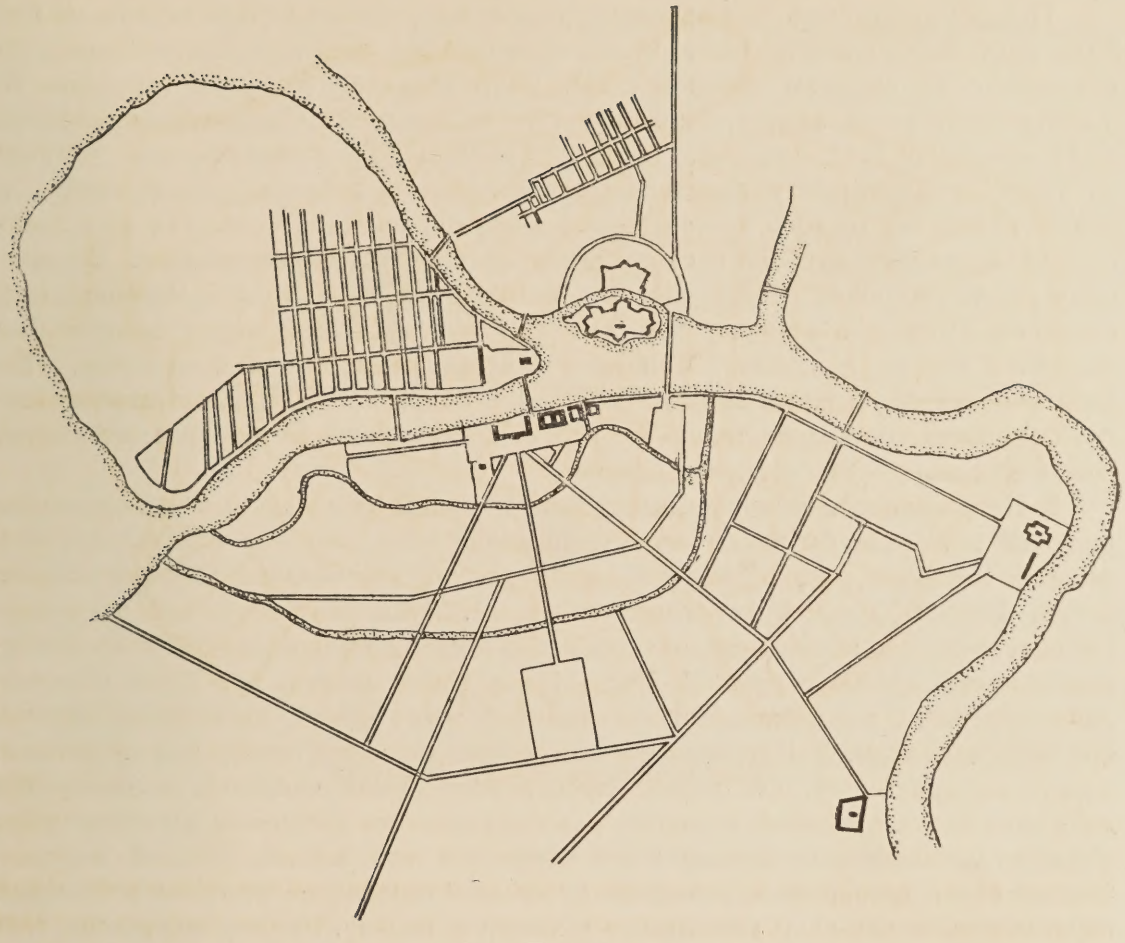
В дальнейшей планировке города участвовали русские архитекторы с Еропкиным во главе. Центром Петербурга стал не императорский дворец, а Адмиралтейство, которое, по плану Леблона, должно было находиться на краю города. Выделение Адмиралтейства соответствовало значению города как приморской столицы. В адмиралтейской верфи строились и чинились суда; здесь выковывалось морское могущество страны. От Адмиралтейства протянулись два основных проспекта города. Один из них, Невский проспект, длиной в несколько километров, прошел до монастыря, посвященного победителю немецких „псов-рыцарей“ Александру Невскому, и оттуда — по направлению к Новгороду; другой— Вознесенский — шел по направлению к дороге на Москву. Позднее к этим двум присоединился еще средний проспект, Гороховая улица. При этом магистралью города стал не этот средний, а боковой, ближайший к Неве проспект. С перенесением центра на левый берег самая Нева, эта прекрасная, широкая, полно-



План Петербурга. Проект Леблона

водная река, приобрела в планировке города основоположное значение. Вдоль ее набережных стали группироваться здания города с Зимним дворцом во главе. Группе зданий на Дворцовой набережной соответствовала по другую сторону Невы Петропавловская крепость. Притоки Невы Мойка и Фонтанка, а также многочисленные каналы пересекли основные проспекты, что внесло оживление в картину города.

Новая столица по своему архитектурному облику решительно отличалась как от тесно застроенной Москвы с ее концентрическими поясами стен и кривыми уличками, переулками и тупичками, так и от задуманного Леблоном плана с его геометрической сеткой улиц. В созданном совместными усилиями ряда русских архитекторов Петербурге большую роль стали играть речные просторы и открытые площади, больше свободы выявилось в разбеге архитектурных линий, и в связи с этим в архитектурный образ города вошли и краски его многочисленных садов и парков и окутанных дымкой далей. Правда, Петербург приобрел свой „стройный, строгий вид" значительно позднее. Но все же уже в первые годы строительства были заложены прочные основы для того, чтобы стараниями последующих поколений создалось то неповторимое единство архитектурных и природных особенностей города, которое можно определить двумя словами: красота Петербурга. Берхгольц, который впервые увидел Петербург



План Петербурга

в 1721 году, был поражен тем, с какой быстротой он приобрел облик передового европейского города.

В застройке Петербурга существенная роль принадлежала частным домам. В отличие от московских бревенчатых изб и причудливых хоромм Канцелярия строений, ведавшая строительством, выработала иной тип построек, по образцу которых предстояло строиться жителям новой столицы. Поскольку в Петербурге имелось мало дерева, дома сооружали из кирпича или на деревянном каркасе, заполненном глиной. Все дома выходили фасадами не во внутренние дворы, а на улицы и были расположены по „красной линии". Дома были крыты высокими четырехскатными кровлями; стены оставались гладкими; окна обрамлялись узкими наличниками. Было выработано три типа зданий: в домах для простых людей имелась одна фасадная дверь и всего четыре окна, выходивших на улицу; дома для „зажиточных" имели четырнадцать окон и мезонин; дома для „именитых" были двухэтажными, с более развитым фасадом.

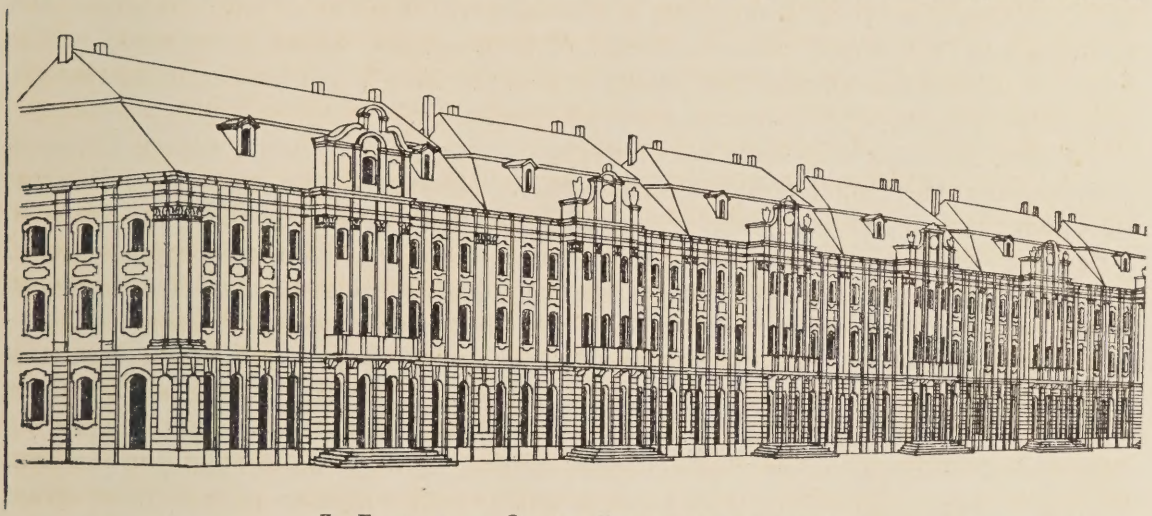
Петербург получил свое архитектурное лицо с самого начала строительства. Ради этого были приняты меры, чтобы архитектурно выделить Петропавловскую крепость с ее высоким собором (224). Петр проявлял большую торопливость с постройкой этого здания, особенно его колокольни. Строительство собора было начато в 1712 году Д. Трезини (1670—1734) и велось при участии И. Устинова. Прототип колокольни Петропавловской крепости можно видеть в башне незадолго до того построенной в Риге церкви св. Петра. Но это сходство не исключает глубокого своеобразия петербургской колокольни. Со времени своей постройки петропавловская колокольня подвергалась многократным изменениям: каждый этаж ее был снабжен контрфорсами; перед входом был поставлен портик, в начале XX века добавлена усыпальница с куполом. При всем том первоначальный замысел постройки сохранился. Шпиль Петропавловской крепости составляет такую же неотъемлемую часть Петербурга, как силуэт Ивана Великого — Московского Кремля.

В Петропавловском шпиле, мощной вертикалью возносящемся над простором широкой реки, как бы заключено утверждение того, что это русская земля и что она останется русской навеки — примерно то, что позднее Пушкин вложил в уста Петра: „Здесь будет город заложен". Этим утверждающим значением Петропавловского шпиля определяется его сходство с шатровыми башнями и столпообразными храмами древней Руси. Но в таком здании, как Иван Великий, движение вверх материализовано в огромной массе камня, увенчанной золотом его могучей главы. В Петропавловском соборе движение не обременено камнем, шпиль вычерчивается, как черта, проведенная рукой человека, и потому это движение обладает особой ясностью и воспринимается почти как алгебраическая формула человеческого порыва и его торжества над косной стихией материи. Смелой идеей петербургских зодчих, от которой позднее не отступил и Захаров, было облечь шпиль-иглу колокольни в золотую оправу. Пример золоченых глав древнерусских церквей сыграл в этом свою роль, и потому вряд ли Трезини может считаться автором этой идеи. При обилии пасмурных дней и туманов в северной столице это было оправдано и даже необходимо. Золотой шпиль петропавловской колокольни особенно ярко загорается на небе под вечер, когда в него ударяют косые лучи заходящего солнца.

Петропавловский собор был поставлен на островке в стороне от центральной магистрали города. В этом заключается второе отличие его от Ивана Великого, у основания которого протекала кипучая жизнь Московского Кремля. Петропавловская крепость вырисовывается перед глазами жителей города в качестве „далевого образа". Дивный вид на Петропавловскую крепость, который и доныне открывается с Дворцовой набережной, мало отличается от того, который еще в первые годы существования Петербурга служил своеобразным символом новой столицы (ср. 225, 227). В отличие от тесно сгрудившихся шпилей таких прибалтийских городов, как Рига, петропавловский шпиль один царит над простором великой реки. Это придает особое величие его архитектуре. В связи с этим в архитектурный пейзаж Петербурга, как ни в одном другом европейском городе, включается кусок берегового пейзажа и весь простор реки; в самом

Петропавловском соборе выступает нечто эпическое, напоминающее деревянные храмы на берегах наших северных рек (ср. 197).

Одновременно с Петропавловским собором Трезини сооружает при въезде в крепость Петровские ворота (222). В этой постройке отступает на второй план забота о красоте города в целом и об его разумной гармонии; главное, чему ворота служат, — это утверждению силы и славы победителя. Самые ворота сильно растянуты вширь и приземисты. Фронтон тяжело нависает над аркой, волюты усиливают его напряженность. Узкий и тесный проход резко противостоит массиву. Пилястры и стены рустованы. Ниши так тесны, что в них едва остается



Д. Трезини. Здание Двенадцати коллегий

место для статуй. В целом Петровские ворота похожи не столько на арку, предназначенную для триумфатора, сколько на ворота неприступной крепости. В их мощи и суровости есть нечто от тяжелой поступи петровского воинства, и это глубоко отличает эту постройку от приветливых и празднично-нарядных построек Москвы конца XVII века (ср. 184).

Этому характеру архитектуры Петровских ворот отвечает и рельеф К. Оснера „Низвержение Симона-волхва". Из кудрявых облаков вниз головой с протянутыми руками летит разоблаченный апостолом Петром чародей; перед ним расступается толпа людей, выражающих изумление. На наказание лжепророка сверху взирает бог-отец с державой в руках. Назидательно-иносказательный смысл этого рельефа был ясен для всех современников борьбы Петра с его противниками. Композиция его схематична, как в древнерусских провинциальных иконах.

В расположении другого здания Трезини, в здании Двенадцати коллегий (теперь Ленинградский университет имени А. А. Жданова; стр. 379), с предельной последовательностью выражено его основное назначение — служить административным центром государства. Каждой из двенадцати коллегий предоставлено

самостоятельное помещение, каждое покрыто двускатной кровлей и снабжено особым входом, как это было и в Приказах Московского Кремля, отчасти в Коломенском дворце (ср. 173). Но в отличие от древнерусских построек в здании Двенадцати коллегий все его выстроенные в ряд корпуса однотипны, все они сливаются воедино, их фасады составляют одну стену протяженностью более полукилометра, кровли — одну зубчатую кровлю. Во всем этом наглядно сказались те идеи целесообразности, которые проводились в государственном переустройстве России. Проходящий через все здание длинный коридор производит внушительное впечатление. В разбитом пилястрами фасаде здания с его чуть выступающими ризалитами господствует дух деловитости. Вместе с тем создатель его не избежал некоторой монотонности. Потребовалось время для того, чтобы зданиям, предназначенным для „присутственных мест", архитекторы научились придавать характер художественного произведения.

Более высоким образцом архитектуры петровского времени может служить построенная Маттарнови Кунсткамера (53). Ее увенчанная золотым глобусом многоярусная башня над вестибюлем служила в качестве обсерватории. Вместе с башней Адмиралтейства она фланкировала вход в город со стороны моря. Самая существенная ее особенность это то, что башня включена была в фасад всего растянутого вширь здания с его двумя длинными крыльями. Сочетание башни с трехэтажным зданием имеет некоторое сходство с тем, что нашло себе место в построенных незадолго до того в Москве зданиях Аптеки и Сухаревой башни (ср. 181). Но в московских зданиях восьмигранник был лишь водружен на правильный куб и с ним органично не связан. В Кунсткамере достигнута живая связь между разнородными и развитыми объемами здания. Два крыла ее могли бы восприниматься как самостоятельные здания, но первоначально этому препятствовали находившиеся по их краям фронтоны, которыми подчеркивалось, что эти крылья фланкируют башню. Основание башни с ее вогнутостью служит узлом, связывающим оба крыла; эта вогнутость контрастно выделяет цилиндричность верхних ярусов. Плоские рустованные пилястры основания башни связывают ее с такими же пилястрами боковых крыльев. Самая башня, как и многие памятники русской архитектуры XVII века, носит ярусный характер; она энергично и порывисто вырастает из растянутого вширь здания. Благодаря свободному сопоставлению архитектурных объемов Кунсткамера не производит впечатления полной обособленности (ср. II, 158). Ее два ризалита вместе с фасадами других зданий вписываются в панораму набережной. При всей своей близости к традициям „нарышкинского стиля" Кунсткамера с ее лишенными наличников окнами и плоскими пилястрами между ними — типичное произведение первых лет Петербурга.

При возведении зданий башенного типа архитекторы начала XVIII века постоянно обращались к древнерусской традиции. В проекте Микетти маяк для канала Петра Великого задуман в духе русской многоярусной колокольни, увенчанной луковичной главой (214). Но достаточно сравнить его хотя бы с таким зданием, как колокольня Новодевичьего монастыря (ср.стр. 319), чтобы заметить, до какой степени за это время изменился архитектурный язык. Отдельные ярусы

53. И. Маттарнови. Кунсткамера

его мыслятся не водруженными друг на друга, они находятся в более действенных взаимоотношениях. В связи с этим исключительную мощь приобретают стоящие у его основания ворота с контрфорсами, предназначенные для проходящих кораблей. Поистине это здание не стоит на земле, а упирается в нее, вздымается над ней, вырастает из нее, и даже луковичная глава приобретает бо́льшую силу. В постройках этого времени все становится более мужественным, наполняется напряжением, какого не знала древнерусская архитектура.

„Петр Великий,— по словам А. Нартова,— не любил никакой пышности, великолепия и многих прислужников". Он избегал залов с высокими потолками, и во время заграничного путешествия над его постелью устраивали низкий полог. В этом сказалась привычка, укоренившаяся воспитанием в тесных московских теремах. Этой нелюбовью к торжественности и роскоши объясняется, что первые петровские дворцы по типу своему похожи на рядовые дома, предназначенные для „именитых". Таким является и построенный для Петра немецким архитектором Шлютером (1664—1714) Летний дворец (51). Летний сад представлял собой регулярный парк, разбитый на ровные квадраты с фонтанами, гротами и партерами. Судя по старинному описанию, он был довольно обширным уже в 20-х годах. Находящееся на краю этого парка двухэтажное здание Летнего дворца с высокой четырехскатной кровлей отличается исключительной простотой своих форм. Оно стоит совсем низко на земле, лишено цоколя, крыльца или лестницы, и поэтому в него попадаешь сразу из парка. В наружном убранстве его ничего не выделено, кроме рустованных лопаток по углам и скромных рельефов между этажами. Нижний этаж не отличается от верхнего, окна сгруппированы по три лишь на торцовых сторонах. Эти широкие окна в плоских, строгих обрамлениях почти сплошь заполняют стены здания. Благодаря стиснутым между окнами рельефам, членение Летнего дворца носит не поэтажный характер, каждая стена его делится на вертикальные полосы. Нужно сравнить Летний дворец с такой нарядной постройкой, как Крутицкий теремок (ср. 182), чтобы понять, что постройкой нового дворца декларировалась та целесообразность, та деловитость и скромность, которые правительство Петра противопоставляло пышности Московской Руси.

В барельефах на стенах Летнего дворца представлены сцены из „Метаморфоз" Овидия. Здесь выбраны преимущественно сцены, имеющие отношение к морю: женщина несется над морем на быке — это Европа, другая привязана к морской скале рядом с чудовищем, на которого нападает герой на крылатом коне, — это Андромеда, спасаемая Персеем. Фигуры неуклюжи, исполнение рельефов — невысокого качества. Но они подкупают простодушием, с которым в них представлены деяния героев античных мифов.

К Летнему дворцу близки по своей архитектуре загородные дворцы этого времени, прежде всего Петергофский дворец, первоначально построенный Леблоном. Судя по проекту и старинным гравюрам, это было сравнительно небольшое здание с выступавшей средней частью и боковыми крыльями, украшенными рустованными лопатками по углам. По бокам ко дворцу примыкали низкие галлереи, которые соединяли дворец с двухэтажными флигелями. Дворец

стоял на высоком месте, перед ним со стороны суши был разбит строгий французского типа партер, со стороны моря он круто опускался вниз; этот спуск был украшен гротом; перед ним высилась статуя Самсона — аллегорическое изображение мощи России, ее победы над Швецией.

В Петергофе лучше всего сохранили свой первоначальный облик три небольших дворца: Монплезир, Эрмитаж и Марли. Два последних были построены Леблоном. В постановке этих дворцов сказалось новое отношение к природе, характерное для XVIII века. Небольшое здание дворца Марли было поставлено на краю пруда прямоугольной формы. У пруда сходятся три аллеи. Здесь в миниатюре была применена та композиция, которая позднее легла в основу планировки Петербурга. Это решительно изменяло и взаимоотношения природы и архитектуры. Древнерусские храмы были превосходно „вписаны" в природу, нетронутую рукой человека (8). Наоборот, в Петергофе даже такие маленькие постройки, как Марли, становятся архитектурными доминантами; липы парка служат всего лишь обрамлением открывающегося на них вида. В этом находила себе наглядное выражение идея подчинения природы воле человека (212).

Что касается наружного облика дворцов Петергофа, то они отличались большой строгостью и простотой (52). Примечательно, что дворец, построенный мастером французского происхождения Леблоном, существенно не отличается от Летнего дворца, построенного по проекту немецкого мастера Шлютера. И в том и в другом случае определяющее значение имели условия русской жизни, художественные потребности и вкусы русских людей того времени. Но в отличие от Летнего дворца и в Марли и в Эрмитаже сильнее подчеркнут костяк здания: широкие рустованные белые лопатки выделяются на цветном фоне узких простенков, почти сплошь заполненных окнами. Средняя часть выделена балконом и дверью с лучковым завершением, которое гармонирует с небольшой аркой фронтона. Дворец Марли отличается такой ясностью и такой легкостью пропорций, каких нет в Летнем дворце. Сзади к нему примыкает бассейн, через который к нему перекинуты мостки. С этой стороны здание воспринимается вместе с его отражением в зеркале воды, и это обогащает архитектурный образ. Идея целесообразности и благородной простоты облечена здесь в совершенную художественную форму. Марли — один из самых поэтичных памятников архитектуры того времени.

Во внутреннем расположении петровских дворцов бросается в глаза, что в ближайшем соседстве с парадными покоями находятся кухни с выложенными плитами стенами и сохранившимися от того времени огромными медными кастрюлями. Гладкие белые стены жилых помещений украшали тесно развешанные любимые Петром морские пейзажи в строгих, гладких рамках (211). Вдоль стен стояли дубовые, обитые кожей стулья. Огромные, разбитые на квадраты окна придавали этим залам облик, решительно непохожий на кремлевские терема, с их густо покрытыми узором стенами и мелкими переплетами окон (ср. 171). В Монплезире даже парадный Ассамблейный зал был невысоким, стены его оставлены гладкими; единственным украшением его в середине XVIII века служили гобелены с изображением различных стран света. В другом зале Монпле-

Решетка. Дворец Марли в Петергофе

зира покрытие покоится на кариатидах, с цветами и гирляндами в руках (210). Эти стройные полуобнаженные женские фигуры ничуть не перегружают стены.

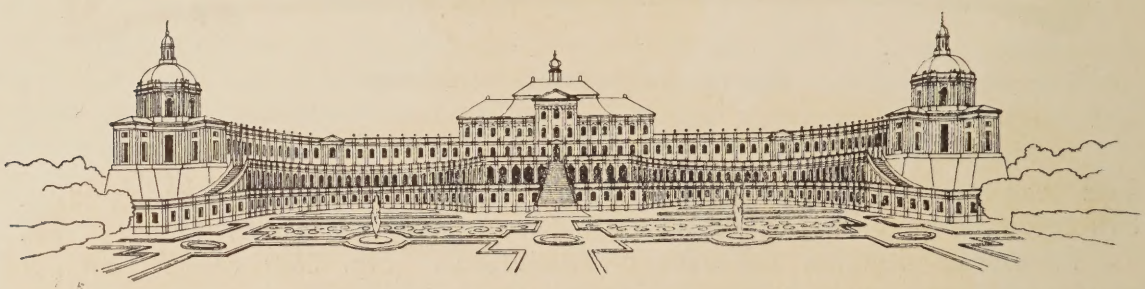
Бронзовые решетки балконов и балюстрады (стр. 383) сплошь состоят из извивающихся линий и причудливых спиралей. Хотя вензеля „написаны" свободно, в них есть своя закономерность, они подчинены строгой симметрии. Даже геральдические орлы с коронами на головах включены в ритм плавных линий. Орнамент этого времени лишен запутанной витиеватости предшествующего периода (ср. стр. 331).

В те годы, когда для Петра строилось множество небольших дворцов, жизнь выдвинула потребность и в обширных дворцовых сооружениях. В создании такого рода памятников сыграла роль забота власти о поднятии своего авторитета, о возвеличении Российской империи. Это не исключало того, что даже в таких постройках соблюдалась целесообразность, строгость, суровая простота. Один из первых дворцов подобного рода — это дворец в Ораниенбауме, построенный для Меншикова.

Дворец этот, созданный архитекторами М. Фонтана и Г. Шеделем (ок. 1680—1752), находился неподалеку от Финского залива; широкий канал и бассейн совсем близко подходили к нему. Дворец расположен на возвышенности, из него открывается чудный вид на просторы залива. Здание дворца состояло из двухэтажного корпуса и двух примыкавших к нему полукруглых галлерей, соединявших его с двумя круглыми в плане корпусами. В одном из них была устроена церковь, в другом — большой парадный зал. „С высоты, на которой стоит дворец, — говорится в старом описании, — две каменных террасы, устроенные одна под другой, спускаются к большому деревянному крыльцу, а с него в сад".

Даже если считать, что боковые постройки прибавлены позднее другими мастерами, следует признать, что из всех существующих дворцов Ораниенбаумский лучше всего сохранил свой первоначальный облик. Дворец Меншикова, этот один из первых после Коломенского (ср. 173) русских загородных дворцов,

поражает прежде всего цельностью и широтой замысла (стр. 384). В нем ясно выделен средний корпус, увенчанный тяжелой короной и выступающим фронтоном. Галлереи первоначально были открытыми. В обработке дворца еще преобладают пилястры, как в петербургских постройках начала XVIII века, и только фронтоны наличников верхних окон вносят известное оживление. Некоторая напряженность чувствуется в обработанных рустикой трех открытых арках под средним корпусом, которые связывают его с задним партером. Лестница образует переход от самого дворца к террасе и к обширному полукруглому партеру перед ним. В боковых павильонах замечается еще бóльшая напряженность форм. Здесь впервые появляются парные колонны, парные пилястры,



Г. Шедель. Дворец в Ораниенбауме

раскреповки — черты, которые позднее возобладают в архитектуре середины XVIII века.

Таким же обширным дворцом был и дворец в Стрельне работы Микетти (стр. 386). Расположен он был среди огромного парка с прямыми каналами, идущими от дворца по направлению к заливу. Дворец этот растянут вширь, но его средняя часть выделена тем, что обработана как трехпролетная триумфальная арка с пучками колонн. Боковые крылья лишены элементов ордера, но нарядные фронтоны на кровле связывают их с центральной частью. Самое распределение окон повышает нарядность и напряженность стены. Больше всего выделены окна бельэтажа с чередующимися пирамидальными и лучковыми фронтонами. Эти окна опираются на невысокие окна цокольного этажа. Несколько отступя от окон бельэтажа расположены окна верхнего этажа, объединенные одной волнистой линией их фронтонов. Небольшому ордеру боковых галлерей противостоит большой ордер пилястр на стенах среднего корпуса. Верхний этаж носит характер высокого аттика. Движение архитектурных форм не выходит за пределы плоскости стены, только два боковых корпуса дворца несколько выступают вперед. В целом же все это означает, что уже здесь находят себе место отступления от принципов простоты и ясности, которые лежали в основе зданий, вроде Летнего дворца или Марли.

Во второй четверти XVIII века в Петербург возвращается группа молодых русских архитекторов, посланных Петром за границу. В то время авторитет

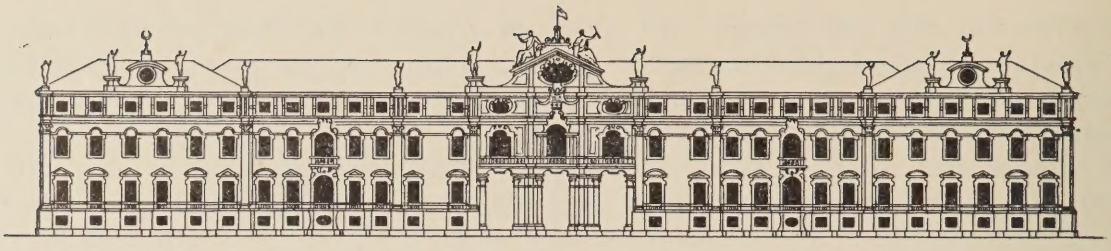
54. К. Б. Растрелли. Петр I

иностранцев был так высок, что молодым русским мастерам нелегко было отстоять свои права. Однако именно эти даровитые русские люди, овладевшие всеми средствами архитектурного мастерства, определили своим творчеством дальнейшее развитие русской архитектуры.

Среди них М. Г. Земцову (1688—1743) принадлежала особенно большая роль. Он руководил строительством ряда зданий в Петербурге и его окрестностях. Впоследствии он как член Комиссии санкт-петербургского строения принимал участие в разработке типов жилых одноэтажных домов. Вполне самостоятельной постройкой Земцова была так называемая „Зала славных торжествований" в Летнем саду, о которой можно составить себе представление лишь по старинной гравюре (стр. 387). Это — первое сооружение русского мастера, целиком и последовательно основанное на принципах ордерной архитектуры. Несмотря на то, что он сосредоточил все свое внимание на сильно вытянутой фасадной стене и несколько пренебрег объемом здания, можно утверждать, что он не только показал себя во всеоружии новых для него средств архитектурного выражения, но и проявил творческую самостоятельность. Вот почему этому зданию нельзя найти близких параллелей в современной архитектуре Франции, Германии и Италии. Русский архитектор не стал подражать господствовавшему в то время на Западе барокко с его напряженным конфликтом архитектурных элементов (ср. II, 115); он остался чужд и несколько холодной строгости французского классицизма (ср. II, 167). Учение за границей помогло ему овладеть принципами классического ордера. Внушительность фасада этого парадного здания создается ясной, величавой простотой четырнадцати членящих его пилястр, капители которых связаны гирляндами и интервалы между которыми заполнены окнами. Этот большой ордер спокойно господствует в фасаде; его не перебивают более мелкие членения (ср. стр. 384). Его величие лишь подчеркивают два небольших примыкающих к фасаду флигеля, благодаря которым в силуэте здания, увенчанного эмблемами в центре, намечается традиционная в русской архитектуре ступенчатость, пирамидальность (ср. стр. 295).

Другой архитектор начала XVIII века П. М. Еропкин (1690—1740), пройдя курс обучения в Италии, принимал большое участие в общей планировке Петербурга: им была выдвинута плодотворная мысль о лучевых проспектах, сходящихся у Адмиралтейства.

Наконец, И. К. Коробов (1700—1747), который учился в Голландии, стал учителем ряда выдающихся русских архитекторов середины столетия — Ухтомского, Кокоринова и Чевакинского. Самому Коробову принадлежит перестройка первоначального здания Адмиралтейства (стр. 389). Его шпиль был сохранен при позднейших перестройках и включен в сооруженное Захаровым здание. При создании Адмиралтейства Коробов не мог ограничиться задачей создания высотной оси, как это было при строительстве колокольни Петропавловского собора. Коробову предстояло связать ее со всем фасадом растянутого вширь здания. Этой цели служит и крутая кровля средней части, и уменьшение ордера от второго яруса к третьему, и, наконец, традиционный в русской архитектуре переход от четверика к восьмерику. Вот почему стремительный взлет шпиля



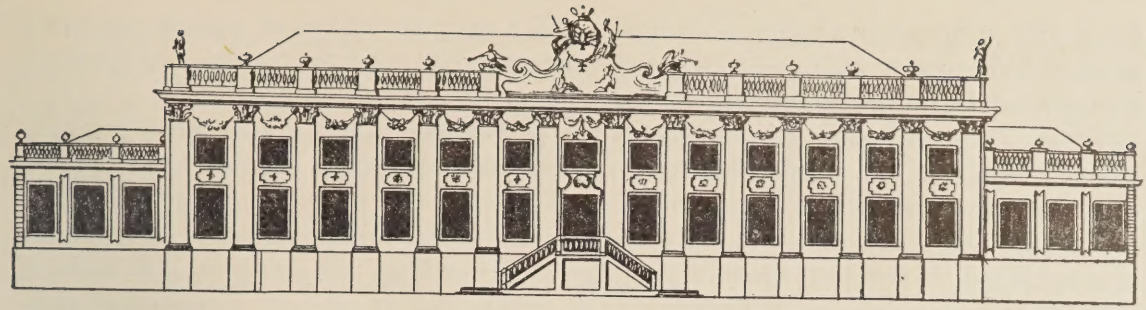
Н. Микетти и Т. Усов. Дворец в Стрельне

оказывается подготовленным всем зданием. Разбивая плоскость стены, темный пролет ворот дает понятие о мощном основании башни.

В начале XVIII века в Москве строили меньше, чем в Петербурге. Здесь перед архитекторами стояла задача связать каждую новую постройку с обликом уже сложившегося ранее древнего города. Правительство Петра делает попытки внести порядок в застройку города и издает указы о соблюдении „красной линии". Но общее впечатление от Москвы еще долгое время определяют разбросанные среди нее дворянские усадьбы.

В это время в Москве возникает несколько крупных дворцов и зданий общественного назначения. Построенный Д. Аксамитовым так называемый Лефортовский дворец на берегу Яузы должен был выделять новый центр Москвы. Его план отличается правильностью, фасад разбит пилястрами, окна — в белокаменных наличниках. Видимо, новые принципы дворцовой планировки сочетались с традициями „нарышкинской архитектуры". Но здание это много раз перестраивалось, и потому об его первоначальном архитектурном облике трудно составить себе представление. Еще больше нового в здании Арсенала в Кремле (1702—1736) Д. Иванова и К. Конрада, не только в его геометрически-правильном плане в виде трапеции, противостоящем более древним постройкам Кремля, но и в суровой глади его стен, в которых утоплены сдвоенные окна и которые оживляет только портал, подобие триумфальной арки. Кремлевский Арсенал своим архитектурным обликом должен был давать представление о возросшей военной мощи России.

Памятником переходного времени является церковь в Дубровицах в бывшем подмосковном поместье князя Б. А. Голицына (218). Церковь в Дубровицах представляет собой восьмигранную башню в три яруса, окруженную у основания четырьмя трехлопастными полукружиями. Вместо обычной главки ее увенчивает сквозная золотая корона. Окна обрамлены сложной формы высокими наличниками, стены покрыты тонким рустом и обработаны резьбой из белого камня. Растительный орнамент выполнен, видимо, русскими мастерами, множество статуй — приезжими. Особенно богато скульптурное убранство внутри храма: здесь на стенах, сводах, парусах и в самом куполе можно видеть отдельные статуарные фигуры и многофигурные сцены, которые отделяются от плоскости стен. Ангелы свешивают ноги с карнизов и как бы готовы полететь,



М. Земцов. Зал торжествований

пересекая пространство церкви. Ничего подобного в русском искусстве раньше не существовало. Архитектурные формы в Дубровицах отличаются небывалой в России измельченностью обработки стен, в скульптуре много патетики, которая также осталась чужда русскому искусству. Видимо, Дубровицкий храм был порождением причуды московского вельможи, пожелавшего иметь в своем имении произведение, словно вывезенное откуда-то из далеких краев. Хотя церковь закончена в год, когда уже началось строительство Петербурга, в ней нет характерных черт русских зданий этого времени — величавой простоты мощи, напряжения.

Более характерна для этого времени такая постройка, как Меншикова башня — церковь архангела Гавриила (219). Создал ее зодчий, украинец по происхождению, И. П. Зарудный. Церковь эта была построена в городской усадьбе Меншикова при въезде в Белый город, неподалеку от Мясницкой улицы. Своей высотой она превосходила Ивана Великого. Башня с ее четвериком и восьмериком напоминает храмы конца XVII века, но увенчана она была не главкой, а погибшим позднее от пожара шпилем. Нижняя часть в плане прямоугольна, на антресолях ее расположен второй алтарь. В Меншиковой башне применен тонко разработанный ордер; особенно изящны две колонны входного портика с коринфскими капителями. Впрочем, в пропорциях портика есть нечто резкое, угловатое, напряженное; к тому же колонны чрезмерно вытянуты и сжаты огромными волютами, использованными в качестве контрфорсов. Такие огромные волюты — явление беспримерное во всей архитектуре XVIII века. Они не столько укрепляют стену, сколько выражают силу напряжения распора. В одном этом Зарудный — типичный мастер своего века. В его создании проглядывает дерзание, смелость, сила — черты, которые так ценились в искусстве того времени.

К началу XVIII века относится северный фасад дома Аверкия Кириллова на Берсеневской набережной, который, возможно, связан с деятельностью Зарудного (стр. 393). В отличие от дома Голицына (ср. стр. 315) здесь сильнее подчеркнут фасад, сильнее выделена в нем средняя часть, больше напряжения во фронтоне с волютами; фасаду придает пространственность лестница, видная через открытый пролет. Хотя здесь побеждает та представительность, которая

была еще незнакома в конце XVII века, фасад этот в отличие от других построек начала XVIII столетия отличается еще нарядностью и декоративной щедростью, которая восходит к традициям древней Руси.

Несколько позднее в Замоскворечье, на Якиманке, была построена церковь Ивана Воина (217). Эта невысокая, изящная постройка своим пирамидальным силуэтом похожа на „нарышкинские" храмы. Но в ней большее значение приобрело светлое, покрытое восьмигранным сомкнутым сводом внутреннее пространство, о котором можно догадываться снаружи по сферической кровле, увенчанной восьмигранным барабаном. В переходах от увитого гирляндами портала в нижнем ярусе к большому окну над ним, от него к люкарне на кровле, от нее к окнам восьмерика и, наконец, к окнам маленького барабана заметен тот убывающий ритм, который искони составлял своеобразие русской архитектуры и которого нет в Дубровицах (ср. 218). Вместе с тем в церкви Ивана Воина карнизы и балюстрады дробно членят массив здания на ярусы; полуциркульный фронтон и слуховое окно на кровле перебивают границы между ними, — все это вносит в архитектурные формы гибкое движение, какого не было еще в церкви в Филях (ср. 45). При этом примечательно, что порталы, наличники, волюты, завитки растительного орнамента, а также вазы и балясины балюстрады так любовно и тщательно разделаны и расчленены, что каждая архитектурная деталь приобретает вполне самостоятельный характер и не растворяется в массиве здания. В этом сказывается типичный для того времени аналитический подход к архитектурному образу. Хотя здание это церковного назначения, в его нарядности и украшенности, как и в проповедях Феофана Прокоповича, есть нечто светское и праздничное.

В начале XVIII века строительство ведется не только в Петербурге и Москве. При создании новых городов, крепостей и заводов в Азове и Таганроге, в Кронштадте, в Шлиссельбурге, в Туле и на Урале новые принципы планировки и новые формы архитектуры завоевывают себе признание.

Среди всех видов изобразительного искусства петровского времени на одно из первых мест выдвигается гравюра. Гравюра больше всего отвечала назревшим потребностям жизни. „Без живописца и градыровального мастера, — писал Петр, — обойтиться невозможно будет, понеже издания, которые в науках чиниться будут... имеют рисованы и градырованы быть". Работавшие в России граверы должны были снабжать своими иллюстрациями различные технические и научные трактаты, делать ландкарты, изображать корабли, морские сражения и военные победы.

Две гравюры А. Шхонебека (1661—1705) на тему „Свадьба шута Шанского" (220) похожи на те иллюстрации, какими в XVII веке украшались издания путешественников в Россию, вроде Олеария. Хотя автор обоих листов и не был большим художником, он сумел увековечить в них мрачную торжественность этой типичной для того времени шутовской пародии на свадебный обряд. Действие происходит в полуосвещенной палате дворца Лефорта. Стены

ее увешаны китайскими тканями. Передано огромное пространство полутемного зала. Вдоль стен поставлены столы; на столах горят свечи; за столами строго в ряд сидят женщины в высоких кокошниках и покрывалах. Согласно подписи, это представительницы различных сословий. В глубине посередине

И. Коробов. Башня Адмиралтейства

палаты стоит отдельный стол: за ним сидит женщина в высокой шапке с длинными косами — невеста. Между столами стоят женщины в длинных сарафанах. Выполнение этой гравюры не отличается большим мастерством. Но художник увековечил в ней характерную картину русского быта.

Больше подлинного мастерства в гравюрах Алексея Зубова (ум. после 1741 г.). В его „Петербуржской набережной“ (225) представлены парус-

ные суда на реке со всеми их старательно и безукоризненно верно переданными мачтами и снастями. Вдали виднеется Петропавловская крепость с собором и колокольней. На первом плане по набережной прогуливаются кавалеры и дамы. При всей точности в воспроизведении деталей в этой гравюре играет значительную роль и смелый замысел ее автора. Гравюра задумана в качестве панорамы, точнее, фрагмента сильно растянутой вширь панорамы. Высокий горизонт позволил включить в изображение несколько планов. Но поскольку корабли высоко поднимаются над горизонтом, это придает им подчеркнуто внушительный характер. Корабли эти с надутыми парусами плавно проплывают мимо набережной. Однако они расположены симметрично, при этом три наиболее крупных корабля выделены, меньшие в интервалах занимают подчиненное положение. Вся панорама превращена автором гравюры в апофеоз морской мощи России. Нужно вспомнить наивно-сказочные изображения кораблей XVI века (ср. 160), чтобы оценить успехи русского искусства на путях к реализму, которые характеризует эта скромная гравюра.

В гравюре „Баталия при Гренгаме“ (223) с такой же безупречной точностью передана вся обстановка морского боя, в котором русский флот нанес шведам сильный удар. Большое парусное судно обступают многовесельные лодки. В самом расположении этих судов со вздувшимися парусами на гладкой поверхности моря выражено напряжение борьбы. И вместе с тем здесь, как и в панораме Петербурга, все представленное вырисовывается в отдалении. Ни один предмет не закрывает другого. По небу протянута развевающаяся по ветру лента с надписью. В сущности, и в этой гравюре увековечен апофеоз военно-морской мощи России.

С военными победами России связаны и такие гравюры, как „Фейерверк 1704 года“ Адольского (221). Фейерверк был своеобразной формой художественного творчества этого времени. „Огненные потехи“ сопровождались пушечной пальбой, звоном труб и стрельбой из мушкетов. На отведенных для этого площадках располагались огромные скульптурные фигуры и щиты с картинами, в аллегорических образах которых прославлялось празднуемое событие. Некий врач Бидло выступал в качестве сочинителя аллегорий по случаю различных празднеств. Один современник рассказывает о том, что Петр сам любил объяснять гостям эти аллегории. В них изображали Геркулеса с земным шаром на коленях, на шаре стояла надпись „Москва“. Изображали и самого императора в колеснице, везомой Любовью и Мудростью.

В гравюре Адольского на светлом щите изображены грабли — намек на то, что Петр собирает русские земли; на другом открытая клетка — намек на свободу, даруемую Петром народам. На балюстраде стоят фигуры античных богов и богинь: Юпитера, Марса, Паллады и Виктории. Надо всем этим поднимаются огненные языки фейерверка. К щиту с двуглавым орлом, который гравер мог видеть на празднике, он для придания своей композиции большей внушительности добавил еще огромную эмблему двуглавого орла с Георгием Победоносцем на груди, а на первом плане — две сидящие женские аллегорические фигуры, из которых одна держит в руках кисть и палитру, другая — пучок стрел. Непо-

священному нелегко разобраться в значении этих аллегорий. Но для современников аллегория стала обычной формой художественного мышления. Недаром позднее Петр, увидав Преображенский дворец, охваченный пожаром, сказал своим спутникам: „это образ войны".

Главные достижения русской живописи первой четверти XVIII века относятся к области портрета. Потребность в портрете возникла в России еще в более раннее время. Но древнерусские „изографы" не в состоянии были ее полностью удовлетворить. Портрет не стал тогда подлинным большим искусством. Недаром в то время заказчики и у себя на родине и за рубежом без особого разбора пользовались услугами иностранных живописцев самого различного уровня мастерства.

В начале XVIII века созрела потребность в создании русского портрета как нового вида живописи. Предпосылкой возникновения этого вида живописи стало возросшее представление о личном достоинстве человека. Его своеобразие в значительной степени определялось теми понятиями светскости, которые усиленно прививались в это время молодым людям. Некоторое влияние на портрет оказало и то, что в придворных нравах уже тогда было много „лицемерства, коварства, лести, зависти и ненависти" (Татищев). Впрочем, наперекор всякого рода условностям русские портретисты уже тогда стремились к правдивому изображению лучших качеств человека своей эпохи.

В начале XVIII века в России работало много иностранных портретистов. Среди них выделялся своим холодным, бездушным мастерством французский живописец Каравак. Многие из них пользовались признанием, занимали официальные посты, завоевывали себе славу. Но русские мастера более глубоко понимали русскую жизнь и русских людей, и потому именно им удалось создать более значительные образы своих современников.

Начиная с эпохи Возрождения, многим придворным художникам во исполнение прихоти государей приходилось писать их челядь и шутов. Эти заказы давали им возможность быть более нелицеприятными и правдивыми в своем искусстве, чем в портретах чопорных придворных и чванливой знати. Серия поколенных портретов шутов, выполненная, как предполагают, Адольским (Русский музей и Эрмитаж), дает представление о достижениях старшего поколения русских мастеров того времени. В портрете Якова Тургенева (55) бросается в глаза острая, почти гротескная характеристика его старческого смуглого лица цыганского типа: у него длинный, широкий свисающий нос, удивленно вскинутые брови, чуть выпяченная нижняя губа, седеющая редкая бородка, в целом — умное лицо, озаренное проницательным взглядом. В задачи мастера входило придать этому старику внушительный облик. Черный силуэт его кафтана резко выделяется на серо-зеленом фоне. Длинный кий в правой руке выглядит как шутовской скипетр. Малиновый исподний кафтан подпоясан пестрым узорным поясом. Крупного размера надпись подчеркивает плоскость. Все это придает фигуре сходство с русскими фресками XVII века. Детализация в

передаче лица резко контрастирует с обобщенностью фигуры. В сопоставлении со странно распластанной, широкоплечей фигурой голова этого бывалого, смышленого старика приобретает большую выразительность. В портрете шута есть нечто напряженное, сурово внушительное, типичное для того времени.

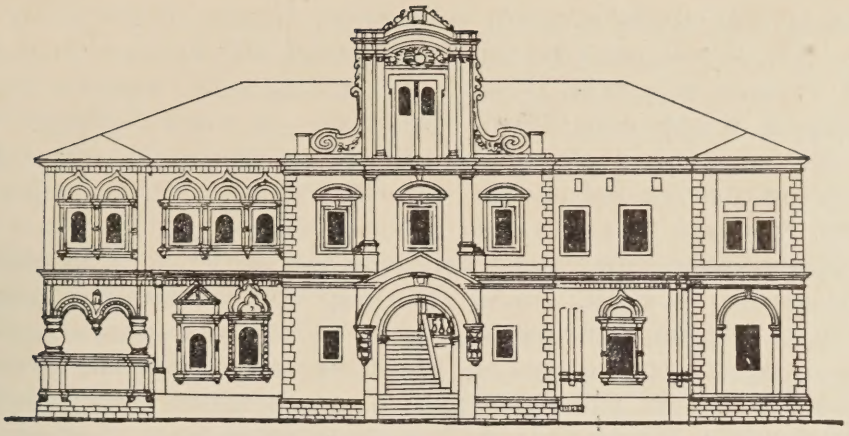
Нужно сравнить с работой русского мастера портрет „Мужика с тараканом" французского художника Жувене (232), своеобразный отголосок французского караваджизма. В нем старательно передан весь облик мужчины, каждый волосок бороды, таракан на плече и муха на руке, — всем этим отдается дань увлечению обманом зрения, которым подкупали многие иностранцы, вроде Гзеля. Но французскому мастеру не хватало понимания характера русского человека. „Мужик с тараканом" производит впечатление этюда с натуры. В нем нет внушительной обобщенности, как в портрете Якова Тургенева.

В портретах шутов Адольского еще сохраняется доля скованности и жесткости выполнения. В конце первой четверти XVIII века выступают два русских мастера, которые овладели более сложным и тонким живописным мастерством и проявили в своем творчестве черты подлинно русских людей и русских художников.

Андрей Матвеев (1701—1739) был послан Петром в 1715 году в Антверпен, где он провел около десяти лет. Слава великих фламандских живописцев уже отошла в прошлое. В современной ему фламандской живописи трудно было найти что-либо значительное: в Антверпене царил сухой академизм чопорных придворных мастеров. Матвеев мог научиться здесь лишь основам живописного мастерства. Уже много позднее его конкурент, француз Каравак, признавал, что Матвеев „имеет больше силы в красках, нежели в рисунке", „в персонах лучше его искусство, нежели в историях". Успехи Матвеева в области портрета были выражением успехов русского реализма.

Среди немногих произведений, оставшихся от Матвеева, привлекает к себе внимание его автопортрет с женой (233). Само по себе появление автопортрета художника было для русского искусства чем-то небывалым. Еще незадолго до этого царские мастера принижали свое человеческое достоинство уменьшительными именами „Ивашка" и „Петрушка". Тогда они и не помышляли о том, чтобы увековечить свой облик. Теперь художник изображает в портрете и себя и свою молодую супругу, особенно подчеркивая в ее облике элегантность и представительную осанку. Правда, в этом парном портрете ему не удалось связать обе фигуры воедино. Слишком очевидно, что к портрету своей жены художник всего лишь добавил свой портрет, написанный перед зеркалом. При всем том произведение Матвеева было знаменательным явлением в русской живописи начала XVIII века. Есть нечто привлекательное в самом юношеском лице Матвеева с его открытым взглядом и чуть нахмуренными бровями и в широком, свободном выполнении портрета с его теплыми тенями и красками, объединенными общим тоном. Хотя в произведении молодого русского живописца меньше остроты портретной характеристики, чем в некоторых более ранних парсунах (ср. 55), в нем ясно выступает настойчивое стремление к нормативному, которое воодушевляло в то время и составителей руководств, вроде „Юности честное зер-

55. И. Адольский (?). Яков Тургенев



Палаты Аверкия Кириллова. Москва

цало". В автопортрете Матвеева увековечен типичный образ одного из тех „птенцов Петровых", которые, попав за границу, не чувствовали себя здесь потерянными. Вместе с тем в облике его нет и той доходящей до развязности самоуверенности, с которой герой повести начала XVIII века матрос Василий держался на чужбине.

Рядом с Матвеевым выступают два других русских живописца — братья Роман и Иван Никитины. О творчестве Романа Никитина (1691—1754) до сих пор известно очень мало. Его портрет Строгановой в богатом древнерусском наряде со сложенными на груди руками еще похож на древнюю парсуну.

Творческая индивидуальность Ивана Никитина (ок. 1690—1741) выступает более ясно. В 1716 году он вместе с братом был послан Петром в Венецию, где провел около пяти лет. Надо полагать, что оба брата познакомились и с французским портретом начала XVIII века и, в частности, с блестящим живописным мастерством Ларжильера. В раннем произведении Ивана Никитина, в портрете сестры Петра Наталии Алексеевны (Третьяковская галлерея), вся фигура — неживая, застывшая, колорит отличается чернотой и только в передаче объема достигнуты успехи, о которых не помышляли Ушаков и его ученики. В портретах Строганова (Русский музей) и царевны Анны Петровны (Третьяковская галлерея) Иван Никитин не выходит за пределы условного парадного портрета начала века. С другой стороны, его позднее произведение „Родословное древо" (1731) выдержано в традициях русской живописи XVII века. В этой картине Иван Никитин отступает от принципов реализма. Колебания мастера в искусстве, видимо, были связаны с противоречиями в его мировоззрении. После смерти Петра художник оказался в рядах старорусской партии; позднее, обвиненный в заговоре против Анны, он был сослан в Сибирь и после десятилетней ссылки умер на обратном пути в Петербург.

В годы своего творческого подъема Иван Никитин создает такой шедевр, как „Портрет напольного гетмана" (56). В этом произведении Никитин высту-

пает во всеоружии замечательного мастерства. Нужно сравнить его с шутами Адольского (55), чтобы оценить, какой огромный шаг сделали петровские пенсионеры в области искусства. При всей характерности портрета Тургенева и остроте рисунка в нем есть нечто оцепенелое, неживое. Портрет Никитина поражает прежде всего трепетной жизненностью. Высокий, ярко освещенный лоб, беспорядочно спутанные волосы, чуть нахмуренные брови, черные задумчивые глаза, глубокие складки около губ и опущенные концы усов — эти черты внешнего облика напольного гетмана рисуют человека сильного, цельного характера, погруженного в думы. Особенную силу придает этому образу твердая стариковская осанка, могучая открытая шея, на которой крепко сидит голова.

Фигура гетмана чуть отодвинута к правому краю картины, и это придает портрету еще бóльшую жизненность. Верхний источник света подчеркивает его открытый лоб и оставляет в тени нижнюю часть лица. Портрет выполнен в теплых тонах. В лице множество рефлексов красного; золотые галуны кафтана мягко поблескивают. Живописным приемам Никитин мог научиться у венецианских мастеров, но все искусство его — чисто русское. Никитин был первым русским художником, которому удалось запечатлеть на холсте состояние глубокой сосредоточенности человека. Портрет напольного гетмана открывает серию русских портретов с печатью задушевности и глубокой думы, мысли деятельной, сильной, захватывающей. В этом портрете художник поднялся до социального обобщения.

В приписываемом Никитину портрете канцлера Головкина (230) проступают черты типичного деятеля того времени. В самой напряженной и сдержанной осанке его есть и сознание своего достоинства, и понимание общественного долга, и некоторая скованность человека, еще не вполне овладевшего светским обращением. Энергичное, волевое лицо, высокий лоб, умные, прямо глядящие глаза, плотно сжатые губы — таковы его основные черты. Даже пышный парик, который обрамляет его худое лицо, не отвлекает внимания от самого существенного в его облике, от его строгого, сосредоточенного взгляда. Нужно сравнить голову Головкина с несколько более поздним портретом адмирала Мамонова, работы немецкого мастера Люддена (231), чтобы убедиться в том, сколько национальной самобытности было у Никитина. У Люддена русский адмирал, как две капли воды, похож на одного из тех немецких князьков, которых Людден писал у себя на родине. Немецкий мастер заметил только толщину его упитанного лица, самодовольную улыбку, кичливую осанку, но лицо его — это пустая, ничего не говорящая маска, лишенная того живого чувства, которым полно лицо Головкина. Не только в осанке и выражении лица канцлера, но и в сдержанном колорите, в благородной гармонии золотисто-коричневых и холодно-голубых тонов Никитину удалось передать самый характер того времени. Этого впоследствии добивался и Суриков в образе Меншикова.

Никитину было суждено неоднократно писать Петра. В портрете Петра, в круглом обрамлении (Русский музей), в его широком полном лице подчеркнуты открытый взгляд, напряженная мимика, торчащие усы. Художник обошелся без всяких аллегорий, эмблем и атрибутов власти, но выразил в живом образе Петра

энергию и силу „северного властелина". Даже в последнем портрете Петра в гробу, кисти Никитина (Русский музей), в лице его с закрытыми глазами, во всей его чуть откинутой назад голове столько волевого напряжения, будто самая смерть не принесла ему покоя и он готов подняться из гроба и вернуться к своей неутомимой деятельной жизни.

Древняя Русь почти не знала круглой скульптуры. Нововведением петровского времени было широкое развитие монументальной декоративной скульптуры. Множеством мраморных статуй украшены были загородные дворцовые парки и особенно Летний сад в Петербурге. Сохранились сведения, что Петр был озабочен тем, чтобы „люди, которые будут гулять по саду, находили в нем что-нибудь поучительное". Этой цели должны были служить статуи на мифологические, исторические и литературные темы; на каждой из них „четким русским письмом" была начертана пояснительная надпись. Статуи эти привозились из-за границы. Их создателями были итальянские мастера — Бонацца, Баратти и др. По своему выполнению статуи Летнего сада неравноценны, но все вместе они составляют замечательное художественное целое.

„Мраморное население" петровских садов отвечает задаче познакомить русских людей с героями древней и новой истории и античных мифов. Мужеподобная широкоплечая женщина с тяжелым подбородком — это Христина Шведская. Идеальный юноша-воин — это Александр Македонский. Женщина нахмуренная — это развратная Агриппина. Суровый воин — Септимий Север. Изнеженный красавец — Антиной. Женщина, похищаемая и отчаянно размахивающая руками, — это Прозерпина в объятиях Плутона. Старец с пальмовой веткой в руках, у ног его издыхающий лев — это мир, торжествующий над побежденной Швецией. Женщина со свитком в руках, на котором обозначены все страны Европы, а на месте Петербурга сияющее солнце, — это Навигация, статуя, несомненно, выполненная по указанию Петра.

Ряд статуй рисует различные человеческие страсти: женщина, деланно изогнувшаяся, прижимающая голубка к пышной груди, — это Сладострастие, другая, тоже обнаженная, с открытым взглядом и со львом у ее ног — это Искренность, третья, произносящая патетический монолог, взывающая к высшим силам, — это Возмездие. Женщина в тяжелом шлеме, со стыдливо опущенными глазами — богиня мудрости Минерва.

В стремлении выразить в мимике и во взгляде как можно больше страсти, чувства, характера эти мраморные персонажи нередко „переигрывают". Для того чтобы дать понятие о стихии ветра, юноша-Зефир так надувает щеки, что они готовы лопнуть (213). Женщина-ночь в усыпанном звездами покрывале опустила глаза, точно погружена в сновиденье (216). Стоя по краям дорожек или на перекрестках, некоторые статуи словно переглядываются друг с другом или кокетливо улыбаются прохожему. Своей белизной они выделяются среди зелени, тени от листвы скользят по их белым телам, резкие блики смягчают грубость и резкость скульптурной формы. Позднее в России было много скульп-

торов, которые создали произведения, превосходящие статуи Летнего сада мастерством исполнения. Но в этих статуях с большой наглядностью отразился тот новый круг представлений о мире и человеке, который открылся нашим предкам, когда они отвернулись от церковной иконографии и обратились к классическим мифам и образам.

В 1716 году в Петербурге появился замечательный скульптор Карло Бартоломео Растрелли (1670—1744). Он был итальянцем по происхождению, но в молодости жил во Франции. В контракте, который он заключил с представителем русского правительства, исчисляется все то, что он умел делать и что ему пришлось действительно делать в Петербурге. Здесь говорится и об архитектурном строительстве, и об устройстве фонтанов („бросовых вод, или тех, что вверх прыскают"), и об отливке статуй („кумироделании"), и о резьбе штемпелей, и о высекании статуй из мрамора, и об устройстве декораций. Видимо, он был одним из тех универсально образованных мастеров, в которых тогда в Петербурге была большая потребность.

В России Растрелли пришлось выступить прежде всего в роли скульптора-декоратора. Им выполнена для Большого грота в Петергофе маска длинноволосого, длиннобородого старца, из уст которого низвергается пенистый поток. Другое задание заключалось в устройстве триумфального столба в честь побед русского войска. В этой работе Растрелли помогли русские мастера, среди них — выдающийся литейщик А. К. Нартов. Столб должна была обвивать лента рельефа. В круглых медальонах предстояло увековечить подвиги русского флота. По модели триумфальной колонны Растрелли (Эрмитаж) можно судить о характере этого так и не выполненного памятника.

Рельеф „Полтавская битва" (228) задуман был в виде фриза. При сравнении его с батальными рельефами древней Руси (152) нетрудно заметить, до какой степени Растрелли обогатил скульптуру того времени реалистическими средствами выражения. В рельефе переданы скачущие в различных направлениях кони и упавшие с коней воины, и огромные массы пехоты, и клубящийся дым, и, наконец, далекие очертания крепости. Но самое примечательное то, что все это богатство и разнообразие мотивов подчинено основному замыслу. В центре композиции одним только поворотом головы, чуть заметным интервалом перед ним выделена фигура скачущего на коне Петра. По сравнению с представленными в перспективном сокращении войсками он выглядит настоящим исполином. В изящном и тонком, как кружево, барельефе переданы не только колонны войск, поле боя и клубы дыма, но и общий характер неукоснительно строгого строя военных действий. В этом рельефе нельзя видеть простую реляцию о сражении, в нем звучит хвала полководческому гению Петра и железной дисциплине его войск. И это роднит композицию рельефа с другими произведениями изобразительного искусства того времени (229).

В рельефах, заключенных в медальоны, представлены исторические события тех лет. В „Основании Петербурга" на фоне перспективы набережной Невы остро переданы типы русских „работных людей" — строителей города (227). Во „Взятии Штеттина" мастер ограничился одним схематичным, но выразитель-

56. И. Никитин. Напольный гетман

ным планом крепости. Во „Взятии Дербента“ люди в восточных костюмах падают на колени перед победителем. Во „Взятии Гельсингфорса“ (226) с исключительной точностью переданы корабли с их тонкими, как паутинка, снастями; вдали виднеется окруженный частоколом, охваченный пламенем город с островерхой „киркой“ и подплывающие к нему по морю галеры. Предметы распластаны и расположены в несколько ярусов, но это не исключает впечатления глубины и пространства. Как и в гравюре Зубова (ср. 223), в морском пейзаже прославляется мощь русского флота. Вместе с тем в этих исторических рельефах Растрелли есть и изящество, и стройность, и красота.

После смерти Петра Растрелли пришлось снимать с него маску; она была приобщена к коллекциям Кунсткамеры. До нас дошла „восковая персона“ Петра, точное подобие его фигуры, с раскрашенным лицом и с накладными волосами; фигура одета в тот самый голубой гвардейский мундир, в который при жизни одевался Петр (Эрмитаж). Замечательный мастер должен был добиваться полного „обмана зрения“. С искусством „восковая персона“ не имеет ничего общего.

Как замечательный художник, Растрелли не мог удовлетвориться тем, что ему приходилось снимать маски: он проявил свое мастерство скульптора в ряде превосходных портретов. Портрет Меншикова (Русский музей) носит подчеркнуто парадный характер; в нем виртуозно передан кудрявый парик придворного; в лице виден отпечаток проницательного ума. В портрете неизвестного (1732) в лице толстого вельможи такая полнота жизни, в облике его столько полнокровности, что даже выражение насмешки, которое кривит его полные губы, не в состоянии ослабить общего приподнятого впечатления.

Самое замечательное произведение Растрелли — это погрудный портрет Петра I (54). Равного по силе выражения портрета государственного деятеля не создано было в то время ни одним его современником на Западе. В портрете Людовика XIV Бернини много пафоса, но есть и известная деланность; в портретах Куазево больше сдержанности, но сквозит холодность. Растрелли понял, что требовалось в те суровые переломные годы от российского императора, чем был на самом деле Петр, и он наглядно выразил это на языке скульптуры.

С неподражаемым мастерством в облике Петра передано могучее душевное напряжение, почти нечеловеческое усилие воли. Его мощная грудь закована в бронзовые латы; на их пластинках — как напоминание о военных подвигах героя — представлены баталии, скачущие кони и дым сражений; беспокойно ломаются складки тугих, как парча, тканей; муаровая лента стягивает стан; за спиной Петра откинутый порывом ветра трепещет край плаща. Эта полная беспокойства среда вокруг героя намекает на силу сопротивления, на которое наталкивался Петр в своих начинаниях преобразователя, — в сущности, нечто подобное тому, что впоследствии выразил Фальконе в образе змеи у ног императорского коня.

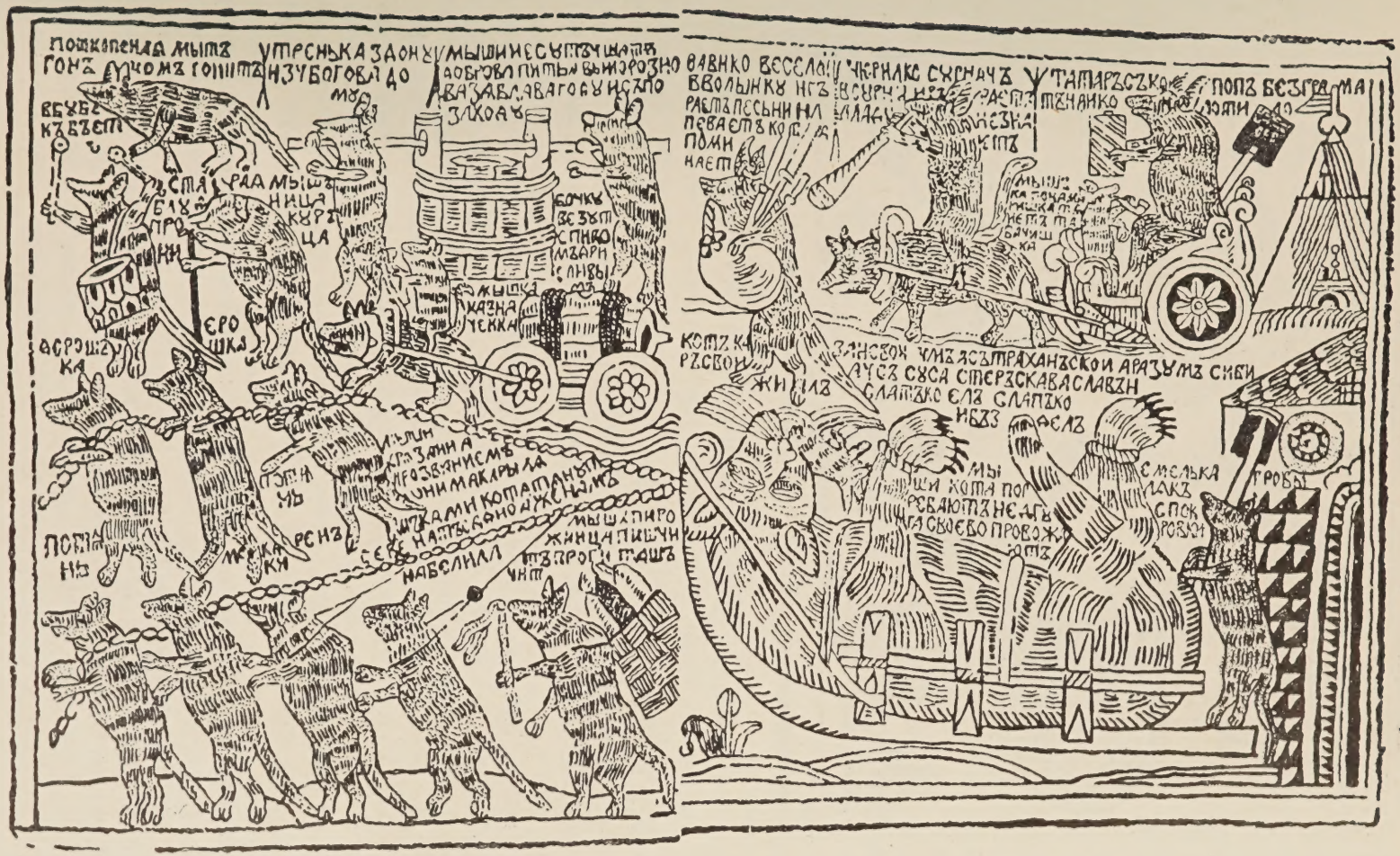
Над этим нагромождением металла, парчи и шелка, дивно переданных в отливающей блеском и испещренной чеканкой бронзе, высится вдохновенная голова Петра. Глаза его на выкате, брови нахмурены, зрачки расширены, рот

полуоткрыт, угрожающе торчат кошачьи усы. Он страшен, но и прекрасен, так как в нем заключена огромная душевная сила. В глазах его и гнев, и огонь, и вдохновение. Он смотрит, точно озирая поле боя, точно угадывая, что готовит ему будущее. В его осанке сквозит решительный неукротимый порыв, неугасимая энергия преобразователя.

В русском искусстве XVII века цари обычно изображались в длиннополых одеждах, в застылых позах священнослужителей. У Растрелли Петр — это прежде всего великий полководец. Растрелли поднялся здесь до создания подлинного исторического портрета. Ни у одного современного писателя вплоть до Ломоносова не найти такого проникновенного понимания Петра, такой страстной защиты его дела, такого оправдания драматических противоречий его личности, какое воплотил в этом произведении Растрелли.

Лучшие памятники искусства начала XVIII века были созданы в Петербурге и Москве. Русское провинциальное дворянство продолжало жить по старинке, в простых избах, читало жития, почитало старые иконы. В то время как на берегу Невы создавалась новая столица, в глухих уголках Севера, на берегах Северной Двины или Онежского озера крестьяне продолжали возводить такие же, как в старину, незатейливые деревянные срубы изб и церквей. Они резали по дереву, расписывали прялки, писали иконы по старым образцам. Правда, некоторые новшества проникали и сюда. В XVII и XVIII веках на Севере, в особенности в Вятском крае, получила распространение деревянная круглая скульптура, и вместе с ней утвердились черты реализма. Здесь вырезали из дерева статуи Христа с полуобнаженным, измученным истязаниями телом и голову Иоанна Крестителя на блюде. В России это было новым явлением: эти раскрашенные фигуры производят впечатление почти живых. Вместе с тем в вятской резьбе нет и следа того исступления, которое царит в декоративной скульптуре в Дубровицах. Скульптурная форма в вятской статуе — ясная, простая, спокойная; недаром даже страдание не в состоянии обезобразить лица Христа или Иоанна.

Широко распространенные в начале XVIII века в народе оппозиционные настроения нашли себе отражение и в искусстве того времени. В ряде русских лубочных картинок они вылились в форму нападок на самого Петра. Хотя сюжет лубка „Как мыши кота хоронят“ имеет большую предисторию, мотив этот был использован в России в связи со смертью Петра (стр. 399). Нечто кошачье во внешнем облике Петра дало повод, чтобы эзоповым языком выразить в этом насмешливом изображении все то, что накипело против царя в сознании народных масс, с которых в то время „драли три шкуры“. Народный юмор проявился в самой надписи: „небылица в лицах, найдена в старых светлицах, как мыши кота погребают, недруга своего провожают“. Уже в фризовом развертывании композиции лубка, быть может, заключается пародия на гравированные циклы листов с изображением торжественных царских церемоний. В характере штриха В. В. Стасов верно отметил сходство с русской гравюрой конца XVII века. Занимательность и наглядность повествования, четкий графический узор, в ко-



„Как мыши кота хоронят"

Баба Яга с мужиком плешивым

тором слиты и изображения и надписи, делают лист „Как мыши кота хоронят" выдающимся произведением графики. Недаром он оставался излюбленным украшением домов уже после того, как утратил свой первоначальный антиправительственный смысл.

Под видом Бабы-яги в „чухонском" наряде (порой с поясняющим атрибутом — корабликом) народ высмеивал жену Петра — Екатерину (стр. 400). Со времени новгородских инициалов (ср. стр. 135) в русском изобразительном искусстве не было подобного рода комических персонажей. Картинка эта носит характер настоящего гротеска: длинноносые, коротконогие уродцы забавно гримасничают и приплясывают. При всей упрощенности штриха хорошо схвачено их угловатое движение, нечто потешное в их повадках. Фигуры сплошь заполняют все поле картинки, в свободных местах между ними разбросаны цветочки.

Расписные изразцы начала XVIII века являются своеобразной параллелью к народным картинкам. В этих лицевых изразцах изображения обычно снабжаются пояснительными надписями. Юмор их в том, что глубокомыслие надписей контрастирует с непритязательностью изображений. Если изображен под деревом мужчина с огромным мечом, надпись гласит: „Ищу себе противника" (215). Если под таким же деревом стоит женщина с протянутой рукой, то под ней имеется надпись: „Не знаю как быть" или „Что тамо не знаю".

Эти наивные и неуклюжие изображения выглядят как пародии на те выспренние аллегории, которые вошли в моду в петровское время. Насмешливость и ирония служили тогда средством выражения социального протеста. В повестях того времени в нарочитой грубости некоторых оборотов речи сквозит издевка над восторжествовавшей в светском обществе галантностью. Недаром возлюбленная российского купца Иоанна, оказавшегося в заморских странах, обнаружив на нем букашку, с деланной предусмотрительностью заявляет ему: „Ах, господин Иоанн, сколь хорошо ты убрался, только вши с галстука снять не догадался!"

В различных проявлениях русского искусства начала XVIII века имеется много общих черт, которые решительно отличают его от современного ему искусства других европейских стран. Во Франции в начале XVIII века уже отошел в прошлое расцвет абсолютизма; при всей высоте уровня искусства в нем давали о себе знать первые признаки разложения того „большого стиля", который наложил отпечаток на версальское строительство при Людовике XIV. В Германии, все еще не вполне оправившейся после Тридцатилетней войны, карликовые княжества и герцогства начала XVIII века, хотя и собирали лучшие художественные силы, не в состоянии были создать монументального стиля. В отличие от искусства Запада на русском искусстве того времени лежит отпечаток мощи молодой, крепнувшей великой державы, мощи народа, который успешно произвел коренные преобразования в своей культуре. Успехи русских людей сказались в архитектуре, в скульптуре и в живописи начала XVIII века.

Впрочем, как и всяким явлениям переходного времени, искусству той эпохи свойственна известная противоречивость. Оно освободилось от церковной опеки, и это содействовало утверждению в нем реализма. Ему присуща внушительность, порой несколько суровая напряженность, в нем есть и благородная простота, чистота и скромность. Вместе с тем художественные достижения середины и второй половины века затмили искусство его начала. По сравнению с русскими памятниками более позднего времени в русском искусстве начала XVIII века бросается в глаза некоторая тяжеловесность, порой угловатость, хотя оно всегда подкупает искренностью и серьезностью.

Говоря о достижениях искусства этого времени, необходимо отметить, что в период ломки старого перед русскими художниками возникли большие творческие трудности. Последовательно и строго проводя идею целесообразности, оно на первых порах своего развития лишилось наивной жизнерадостности и нарядной декоративности, свойственных памятникам искусства конца XVII века. Нередко искусство рассматривалось всего лишь как вспомогательное средство при изучении науки, художники низводились до роли иллюстраторов научных трактатов. Еще в 1732 году Академия отстаивала необходимость обучать искусству ссылкой на то, что „художники необходимы для рисования анатомических фигур, трав и других натуралей". Все это приводило к недооценке возмож-

ностей познания мира средствами искусства, и это мешало творческим успехам многих одаренных художников.

Говоря о разных путях человеческой деятельности, Кантемир отмечал, какие большие препятствия стоят на пути художников:

Всех неприятнее тот, что босы проклали
Девять сестер. Многи на нем силу потеряли
Не дошед: нужно на нем потеть и томиться...

Действительно, хотя в искусстве петровского времени многое сказано очень сильно и выразительно, ему были недоступны радость и легкость поэтического творчества, которые были достоянием русского искусства ранее и вновь стали его достоянием в более позднее время.

Историческое значение первой четверти XVIII века для развития русской культуры и, в частности, для русского искусства трудно переоценить. Коренная ломка старого, предпринятая в эти годы, полностью оправдала себя, ростки нового дали о себе знать с удивительной быстротой. Значение этих преобразований особенно велико, так как они легли в основу всего дальнейшего развития русской культуры и на два века вперед определили ее направление. И хотя самого Петра прежде всего занимали вопросы государственные и военные, наука и техника, так как они имели в то время решающее значение, он уделял много внимания и развитию отечественного искусства. Недаром в письме к своей жене в Данциг, с отеческой заботливостью поручая ей молодого пенсионера Никитина, он добавляет: „Попроси короля, чтобы велел свою персону ему списать... Дабы знали, что есть и нашего народа добрые мастеры".

ЛИТЕРАТУРА

В настоящем списке приводятся только основные книги и статьи по истории русского искусства. В вводных разделах, посвященных общим вопросам русской культуры, вначале идут более общие работы, потом — работы, посвященные частным вопросам. В остальных разделах материал расположен в порядке хронологии изданий. Издания, главное значение которых заключается в иллюстративном материале, обозначены в списке — (илл.).

КЛАССИКИ МАРКСИЗМА-ЛЕНИНИЗМА: В. И. Ленин. Что такое „друзья народа" и как они воюют против социал-демократов? Соч., т. 1, стр. 137 (о возникновении централизованного государства); В. И. Ленин. Проект речи по аграрному вопросу во Второй государственной думе. Соч., т. 12, стр. 237 (о смердах XI в.); В. И. Ленин. Речь с лобного места на открытии памятника Степану Разину. Соч., т. 29, стр. 304; И. В. Сталин. Марксизм и национальный вопрос. Соч., т. 2, стр. 290—367; И. В. Сталин. Беседа с немецким писателем Эмилем Людвигом. Соч., т. 13, стр. 105; И. Сталин, А. Жданов, С. Киров. Замечания по поводу конспекта учебника по истории СССР. В кн.: „К изучению истории", М., 1938.

ОБЩИЕ РАБОТЫ ПО ДРЕВНЕРУССКОМУ ИСКУССТВУ: Толстой И. и Кондаков Н. Русские древности в памятниках искусства, вып. 1—6, Спб., 1889—1899; Буслаев Ф. И. Собрание сочинений, т. I—III, Спб. — Л., 1908—1930; История русского искусства Под ред. Грабаря И. Э., т. I, II, VI, М., 1909—1915; Alpatov M. и Brunov N. Geschichte der altrussischen Kunst, Augsburg, 1932; Ainalov D. Geschichte der russischen Monumentalkunst der vormoskovitischen Zeit, Berlin — Leipzig, 1932. Ainalov D. Geschichte der russischen Monumentalkunst zur Zeit des Grossfürstentums Moskau, Berlin — Leipzig, 1933; История русского искусства. Под общей редакцией Грабаря И. Э., Лазарева В. Н., Кеменова В. С., т. 1, М., 1953.

ОТДЕЛЬНЫЕ ВИДЫ ИСКУССТВА ДРЕВНЕЙ РУСИ: История русской архитектуры. Авторы: Брунов Н., Власюк А., Каплун А., Кипарисова А., Максимов П., Чиняков А., М., 1951.

Ровинский Д. А. Обозрение иконописания в России до конца XVII в., Спб., 1903; Русская икона, вып. I—III, 1914—1915 (илл.); Сычев Н. П. Древлехранилище памятников русской иконописи и церковной старины при Русском музее. „Старые годы", 1916, январь — февраль, стр. 3—35; Wulff O., Alpatov M. Denkmäler der Ikonenmalerei, Dresden, 1925; Kondakov N. P., Minns E. B. The Russian Icon, Oxford, 1925; Masterpieces of Russian Painting, London [S. a] (илл.).

Стасов В. В. Славянский и восточный орнамент по рукописям старого и нового времени, Спб., 1884 (альбом); Соболев Н. Н. Русский орнамент, М., 1948 (илл.).

ГЛАВА ПЕРВАЯ

ДРЕВНЕЙШЕЕ ИСКУССТВО НА ТЕРРИТОРИИ СОВЕТСКОГО СОЮЗА И ИСКУССТВО СЛАВЯН ПЕРИОДА ПЕРВОБЫТНО-ОБЩИННОГО СТРОЯ

Древнейшее искусство на территории СССР изучалось преимущественно археологами; имеется ряд научных публикаций новых открытий.

ДРЕВНЕЙШИЙ ПЕРИОД: Арциховский А. В. Введение в археологию, изд. 3, М., 1947; По следам древних культур, изд. 2, М., 1951 (сборник популярных очерков); Эдинг Д. Н. Резная скульптура Урала, М., 1943; Итоги и перспективы развития советской археологии, М., 1945 (сводка литературы).

СКИФЫ: Ростовцев М. И. Эллинство и иранство на юге России, Пг., 1918; Руденко С. И. Второй Пазарыкский курган, Л., 1948; Руденко С. И. и Н. М. Искусство скифов Алтая, М., 1949; Minns E. B. Scythians and Greeks, Cambridge, 1913; Borovka G. Scythian Art, Oxford — New-York, 1928.

КУЛЬТУРА ВОСТОЧНЫХ СЛАВЯН: Афанасьев А. И. Поэтические воззрения славян на природу, т. I–III, М., 1865—1868; Забелин И. Е. История русской жизни, т. I—II, М., 1908—1912; Аничков Е. А. Язычество и древняя Русь, Спб., 1914; Третьяков П. Н. Восточно-славянские племена, М., 1953.

ИСКУССТВО ВОСТОЧНЫХ СЛАВЯН: Макаренко Н. Памятники искусства восточных славян и их соседей, Спб., 1914 (илл.); Гущин А. С. К вопросу о славянском земледельческом искусстве. В кн.: „Временник отдела изобразительных искусств Государственной академии материальной культуры", т. I, Л., 1927, стр. 59—83; Рыбаков Б. А. Ремесло древней Руси, М., 1948; Рыбаков Б. А. Прикладное искусство и скульптура. В кн.: „История культуры древней Руси", т. II, М., 1951, стр. 396—464.

ГЛАВА ВТОРАЯ

ИСКУССТВО КИЕВСКОЙ РУСИ

Искусство Киевской Руси было предметом тщательного археологического и историко-художественного изучения. Ряду памятников посвящены монографические исследования и издания.

КУЛЬТУРА КИЕВСКОЙ РУСИ: Греков Б. Д. Киевская Русь, изд. 4, М., 1953; Лихачев Д. С. Национальное самосознание древней Руси, М., 1945; Сычев Н. П. Искусство Киевской Руси, Л., 1929 (История искусств всех времен и народов); Бахрушин С. В. К вопросу о крещении древней Руси. „Историк-марксист", 1937, № 2, стр. 40—77.

АРХИТЕКТУРА: Макаренко М. Чернигівский Спас, Киев, 1929; Брунов Н. К вопросу о самостоятельных чертах русской архитектуры X—XII вв. В кн.: „Русская архитектура", М., 1940; Брунов Н. И. К вопросу об истоках русского зодчества. „Вестник Академии наук СССР", 1944, № 6, стр. 44—67.

ЖИВОПИСЬ: Кондаков Н. П. О фресках лестниц Киево-Софийского собора. „Записки Русского археологического общества", т. III, Спб., 1888, стр. 295—299; Айналов Д. и Редин Е. Киево-Софийский собор. „Записки Русского Археологического общества", 1890, т. IV,

стр. 231—381. Кирилловский монастырь, Харьков, 1899; Шмит Ф. И. Искусство Южной Руси — Украины, Харьков, 1919; Лазарев В. Н. Новые открытия в Киевской Софии. „Архитектура СССР", 1937, № 5; Ainalov D. Mosaiken des Michaelsklosters in Kiew. „Belvedere", 1926, № 51/52; Grabar A. Les fresques de St. Sophie de Kiev. „Seminarium Kondakovianum", т. VII, 1935, стр. 103—117.

ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО: Кондаков Н. П. Русские клады., Спб., 1898; Ханенко. Древности Приднепровья, вып. I—V, Киев, 1899—1902 (илл.); Гущин А. С. Памятники художественного ремесла древней Руси X—XIII вв., Л., 1936; Асеев Ю. С. Орнаменты Софии Киевской, Киев, 1949 (илл.).

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

ИСКУССТВО ВЛАДИМИРО-СУЗДАЛЬСКОГО КНЯЖЕСТВА ПЕРИОДА ФЕОДАЛЬНОИ РАЗДРОБЛЕННОСТИ

Ряд историко-художественных исследований об искусстве Владимиро-Суздальского княжества появился еще до революции. Много открытий было сделано в советское время благодаря раскопкам в Боголюбове и реставрациям фресок и икон XII—XIII веков.

КУЛЬТУРА ПЕРИОДА ФЕОДАЛЬНОЙ РАЗДРОБЛЕННОСТИ: Приселков М. Д. Борьба двух мировоззрений. В кн.: „Россия и Запад", т. I, 1922, стр. 36—56; Слово о полку Игореве. Под ред. В. П. Адриановой-Перетц, Л., 1951.

АРХИТЕКТУРА: Бережков. О храмах Владимиро-Суздальского княжества. „Труды Владимирской архивной комиссии", т. V, Владимир, 1903; Варганов А. Д. Суздаль, М., 1944; Воронин Н. Н. Памятники Владимиро-Суздальского зодчества XI—XIII веков, М.—Л., 1945; Воронин Н. Н. Владимир, М., 1945.

СКУЛЬПТУРНАЯ ДЕКОРАЦИЯ: Бобринский А. А. Резной камень в России, вып. I. Соборы Владимиро-Суздальской области XII—XIII столетий, М., 1916 (илл.); Мацулевич Л. А. Хронология рельефов Дмитровского собора. „Ежегодник Российского института истории искусства", т. I, 1922; Halle F. Bauplastik von Wladimir Susdal. Russische Romanik, Berlin — Wien, 1929.

ЖИВОПИСЬ: Грабарь И. Э. Фрески Дмитровского собора. „Русское искусство", М.—Пг., 1923, № 2—3, стр. 33—40; Анисимов А. И. Домонгольский период древнерусской живописи. „Вопросы реставрации", т. II, М., 1928, стр. 102—181; Лазарев В. Н. Два новых памятника русской станковой живописи XII—XIII вв. „Краткие сообщения ИИМК АН СССР", вып. XIII, М.—Л., 1946; Grabar I. Die Freskenmalerei der Dimitrikathedrale in Wladimir, Berlin, 1926.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

ИСКУССТВО НОВГОРОДА XII ВЕКА

Литература по искусству Новгорода обширна. За последние годы был исследован ряд древнейших памятников архитектуры Новгорода, был открыт ряд фресковых росписей и икон, но многое до сих пор не опубликовано.

КУЛЬТУРА НОВГОРОДА: Лихачев Д. С. Новгород Великий. Очерк истории культуры Новгорода XI—XVII вв., Л., 1945; Порфиридов Н. О. Древний Новгород (Очерки по истории русской культуры XI—XV вв.), М.—Л., 1947.

АРХИТЕКТУРА: Ильин М. А. Мастер Петр. „Архитектура СССР", 1943, вып. I, стр. 3—9, Каргер М. К. Новгород Великий, М., 1946 (илл.); Schervinsky S. Über die Auffassung der Wand in der russischen Steinbaukunst. „Belvedere", 1926, № 51/52.

ЖИВОПИСЬ: Суслов В. Церковь Спас-Нередицы близ Новгорода. В его кн.: „Памятники древнерусского искусства", вып. 1—3, Спб., 1908—1910; Репников И. О фресках церкви в Старой Ладоге. „Известия Комитета изучения древнерусской живописи", Пг., 1921, стр. 1—4; Фрески Спас-Нередицы, Л., 1926 (илл.); Лазарев В. Н. Искусство Новгорода, М.—Л., 1947; Практика реставрационных работ. Сборник 1, М., 1950.

ИСКУССТВО ЗАПАДНОЙ РУСИ: Кондаков Н. П. Изображение русской княжеской семьи в миниатюрах XI века, Спб., 1906; Брунов Н. И. Белорусская архитектура XI—XII ст. В кн.: „Зборник артыкулау", Минск, 1928; Бессонов С. В. Архитектура Западной Украины, М., 1946.

ЧЕРНИГОВ: Барановский П. Д. Собор Пятницкого монастыря в Чернигове. В кн.: „Памятники искусства, разрушенные немецкими захватчиками в СССР", М.—Л., 1948, стр. 13—34.

ГЛАВА ПЯТАЯ

ИСКУССТВО РУСИ ПОСЛЕ МОНГОЛЬСКОГО НАШЕСТВИЯ

Литература по этому разделу ограничивается монографиями об отдельных памятниках XIII—XIV веков.

ДРЕВНЯЯ РУСЬ И ЗОЛОТАЯ ОРДА: Греков Б. Д. и Якубовский Ю. Золотая Орда, М., 1941.

ЖИВОПИСЬ: Мясоедов В. К. Никола Липный. „Труды Новгородского общества любителей старины", т. III, 1910.

МИНИАТЮРА: Айналов Д. В. Миниатюры жития Бориса и Глеба. „Известия Отделения русского языка и словесности Академии наук", вып. 15, Спб., 1910, стр. 1—128; Айналов Д. В. Амартол бывшей Сергиевой лавры. „Памятники древней письменности", вып. 190, Л., 1925.

РУКОПИСНЫЙ ОРНАМЕНТ: Стасов В. В. Картины и композиции, заключенные в инициалах древнерусских рукописей. Собр. соч., т. I, Спб., 1894, стр. 835—850; Некрасов А. И. Человеческая фигура в русском тератологическом орнаменте XIV века. „Памятники древней письменности", вып. 183, Спб., 1913.

РЕЗЬБА И ЛИТЬЕ: Щепкин В. Н. Деревянное тябло. В кн.: „Сборник в честь Ламанского", т. 2, Спб., 1908, стр. 787—791; Айналов Д. В. Две каменные новгородские иконки. „Труды новгородского церковно-археологического общества", т. I, 1914, стр. 67—72; Анисимов А. И. Автопортрет русского скульптора Авраама. „Известия Академии наук СССР", Отд. гуманитарных наук, 1928, № 3, стр. 173—184.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

ИСКУССТВО НОВГОРОДА В ПЕРИОД НАЧАЛА ОБЪЕДИНЕНИЯ РУСИ

Помимо общей литературы по Новгороду, приведенной в библиографии к четвертой главе ряд работ и статей посвящен памятникам XIV века.

КУЛЬТУРА НОВГОРОДА: Белинский В. Г. Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. Собр. соч., т. 2, М., 1948, стр. 118; Костомаров Н. И. История Новгорода, Пскова и Вятки во времена удельно-вечевого уклада. В кн.: „Исторические монографии", т. XIII.

ФРЕСКИ НОВГОРОДА И ПСКОВА: Мацулевич Л. А. Фрагменты росписи Снетогорского монастыря. „Записки Отделения русской и славянской археологии Русского археологического общества", т. X, 1915, стр. 52—55; Окунев Н. П. Фрески Федора Стратилата. „Известия Археологической комиссии", № 39, Спб., 1911, стр. 88—101; Мацулевич Л. А. Церковь Успения на Волотовом поле. В кн.: „Памятники древнерусского искусства", вып. IV, Спб., 1912 (илл.); Гордеев Д. П. О новгородских федоровских фресках. „Византийский временник", т. XXII, 1917, стр. 281—296; Алпатов М. В. Древнейшие русские рисунки, Slavia, т. IX, вып. 3, 1930, стр. 566—572; Алпатов М. В. Фрески храма Успения на Волотовом поле. В кн.: „Памятники искусства, разрушенные немецкими захватчиками в СССР", М.—Л., 1948, стр. 103—148.

ФЕОФАН ГРЕК: Грабарь И. Феофан Грек. „Казанский музейный вестник", 1922, № 1; Епифаний Премудрый. Письмо Епифания к другу своему Кириллу. В кн.: „Мастера искусства об искусстве", т. 4, М., 1937, стр. 15—17 (перевод на современный русский язык).

ИКОНОПИСЬ: Жидков Г. В. К истории новгородской живописи второй половины XIV века. „Труды секции искусствознания РАНИОН", т. III, М., 1928, стр. 66—70 (об иконе Бориса и Глеба).

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

ИСКУССТВО МОСКВЫ В ПЕРИОД НАЧАЛА ОБЪЕДИНЕНИЯ РУСИ

Искусство ранней Москвы стало предметом научного изучения только в недавнее время, после того как был исследован ряд памятников архитектуры и реставрированы работы Андрея Рублева и его школы.

КУЛЬТУРА РАННЕЙ МОСКВЫ: История Москвы, т. I, М., 1952; Ключевский В. О. Очерки и речи, 2-й сборник статей, М., 1918; Тихомиров М. Н. Москва и культурное развитие русского народа XIV—XVII вв. „Вопросы истории", 1947, № 9, стр. 4—16; Тихомиров М. Н. Византия и Московская Русь. „Исторический журнал", 1945, № 1—2.

АРХИТЕКТУРА: Брунов Н. И. К вопросу о раннемосковском зодчестве. „Труды секции археологии РАНИОН", т. IV, М., 1928, стр. 93—106; Брунов Н. И. Русская архитектура X—XV вв. „Сообщения кабинета теории и истории архитектуры", вып. I, М., 1940; Воронин Н. Н. Тверское зодчество XIII—XIV вв. „Известия Отделения истории и философии Академии наук

СССР", 1945, № 5; Максимов П. Н. Собор Спасо-Андроникова монастыря в Москве. В кн.: „Архитектурные памятники Москвы", М., 1947, стр. 8—32 (реконструкция).

ЖИВОПИСЬ И ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО РАННЕЙ МОСКВЫ: Протасов Н. Д Фрески Звенигородского собора. „Светильник", 1915, № 9—12; Жидков Г. В. Московская живопись середины XIV в., М., 1928; Симони. Собрание изображений окладов, вып. I, Спб., 1910 (илл.).

ДРЕВНЕРУССКИЙ ИКОНОСТАС: Сокол В. Деисусный чин. „Казанский музейный вестник", 1922, № 2, стр. 56—65.

АНДРЕЙ РУБЛЕВ: Грабарь И. Андрей Рублев. В кн.: „Вопросы реставрации", М., 1926, стр. 7—112 (вопросы реставрации и атрибуции); Алпатов М. В. Андрей Рублев, М., 1944 (очерк жизни и творчества); Лазарев В. Н. Иконостас Троицкого собора. „Доклады и сообщения филологического факультета МГУ", вып. I, М., 1946, стр. 60—64 (атрибуции); Alpatov M. La Trinité dans l'art byzantin et l'icone de Roublev. „Echos d'Orient", 1927, стр. 150—187 (иконографический этюд). Демина Н. Поэзия живописи Андрея Рублева. „В защиту мира", 1954, № 47.

ГЛАВА ВОСЬМАЯ

ИСКУССТВО НОВГОРОДА И ПСКОВА XV ВЕКА

Помимо общих работ по Новгороду, приведенных в списке к главе четвертой, ряд работ посвящен памятникам XV века.

КУЛЬТУРА: Лихачев Д. С. Идеологическая борьба Москвы и Новгорода в XIV—XV веках. „Исторический журнал", 1941, № 6, стр. 43—56.

АРХИТЕКТУРА: Романов К. К. К вопросу о влиянии взаимоотношений между строителями и заказчиками на формы зодчества Новгорода XV—XVI вв. В кн.: „Изобразительное искусство", Л., 1927.

ЖИВОПИСЬ: Анисимов А. И. Этюды о новгородской живописи. „София", 1914, № 3, 5; Анисимов А. И. Новгородская икона Федора Стратилата, М., 1917.

ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО: Покровский Н. В. Ризница Софии новгородской. „Труды XV Археологического съезда", т. I, М., 1915; Алпатов М. В. К вопросу о западном влиянии в древнерусском искусстве. „Slavia", 1924 (III), стр. 94—113; Свирин А. Н. Памятники шитья живописного стиля, Сергиев, 1925 (о шитом деисусе).

ПСКОВ: Некрасов А. И. Древний Псков и его художественная жизнь, М., 1923; Романов К. К. Псков, Новгород и Москва в их культурно-художественных взаимоотношениях. „Известия Рос. Академии истории материальной культуры", т. IV, 1927; Жидков Г. В. Живопись Новгорода, Пскова и Москвы. „Труды секции искусства РАНИОН", т. III, М., 1928, стр. 115; Лавров В. и Максимов П. Псков, М., 1950.

МЕСТНЫЕ ШКОЛЫ: Богусевич В. Северные памятники древнерусской станковой живописи, Вологда, 1929; Дмитриев Ю. Н. Кашинские памятники. „Сообщения Гос. Русского музея", вып. II, 1947, стр. 43—45.

ГЛАВА ДЕВЯТАЯ

ИСКУССТВО ПЕРИОДА ЗАВЕРШЕНИЯ ОБЪЕДИНЕНИЯ РУСИ В КОНЦЕ XV ВЕКА

Архитектурные памятники Московского Кремля многократно издавались. Ряд новых произведений Дионисия и его школы был открыт в недавнее время.

КУЛЬТУРА: Лихачев Д. С. Культура Руси эпохи образования русского национального государства (конец XIV — начало XVI в.), Л., 1946; Щапов А. П. Смесь христианства с язычеством. Сочинения, т. I, Спб., 1906; Архангельский А. С. Нил Сорский и Вассиан Патрикеев, Спб., 1882.

АРХИТЕКТУРА: Бартенев С. П. Московский Кремль в старину и теперь, т. 1—2, М., 1912—1916; Шервинский С. В. Венецианизмы московского Архангельского собора. „Московский Меркурий", вып. I, М., 1917; Снегирев В. Л. Аристотель Фиораванти и перестройка Московского Кремля, М., 1935; Брунов Н. И. Московский Кремль, М., 1948 (илл.); Brunov N. Due cattedrali del Kremlino. „Architettura e arti decorativi", т. VI, 1926, стр. 97—111.

ДИОНИСИЙ: Георгиевский В. Т. Фрески Ферапонтова монастыря, Спб., 1911; Данилова И. Е. Дионисий и его творчество, М., 1951 (автореферат); Антонова В. И. Новооткрытые произведения Дионисия в Государственной Третьяковской галлерее, М., 1952.

ИКОНОПИСЬ: Борин А. Две иконы новгородской школы XV века св. Петра и Алексия. „Светильник", 1914, № 2, стр. 23—32; Грищенко А. В. Русская икона как искусство живописи, М., 1917 (описание икон Дионисия „Петр и Алексей с житием"); Покрышкин П. П. Иконы Московского придворного собора Спаса на бору, М., 1913 (илл.).

ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО: Никольский В. К. Русский ювелир XV века. „Среди коллекционеров", 1922, № 4, стр. 16—20 (об Амвросии); Флоренский П. А. и Олсуфьев Ю. А. Амвросий, троицкий резчик XV в., Сергиев, 1927.

ГЛАВА ДЕСЯТАЯ

ИСКУССТВО РУССКОГО ЦЕНТРАЛИЗОВАННОГО ГОСУДАРСТВА XVI ВЕКА

Главная литература по искусству XVI века посвящена памятникам архитектуры. Вопрос о происхождении типа шатрового храма до сих пор является спорным. Миниатюры XVI века изданы неполностью.

КУЛЬТУРА: Виппер Р. Ю. Иван Грозный, Л., 1944; Преображенский И. Нравственное состояние русского общества в XVI в., М., 1881; Розыск по делу Висковатого. „Чтения в Обществе истории и древностей российских", 1858, апрель, стр. 1—42 (текст) Буслаев Ф. И. Для истории русской живописи XVI в. Собрание сочинений, т. II; Ржига В. Ф. И. С. Пересветов, публицист XVI века, М., 1908.

АРХИТЕКТУРА: Забелин И. Е. Черты самобытности в древнерусском зодчестве, М., 1900; Роговин Н. Е. Церковь Вознесения в Коломенском, М., 1942; Соболев Н. Н. Василий Блаженный, М., 1949; Тверской А. М. Русское градостроительство до конца XVII века, М., 1953.

ЖИВОПИСЬ: Щепкин В. Н. Московская иконопись. В кн.: „Москва в ее прошлом и настоящем", т. 5, М., 1911; Айналов Д. В. История русской живописи от XVI до XIX столетия, Спб., 1913; Муратов П. П. Два открытия (об иконе „Церковь воинствующая"). „София", 1914, № 2; Каргер М. К. Церковь воинствующая. „Сборник отделения русского языка и словесности Академии наук СССР", № 3, Л., 1928, стр. 466—469.

МИНИАТЮРА: Щепкин В. Н. Лицевой летописный свод. „Археологические известия и заметки", 1897, № 7; Щепкин В. Н. Житие Нифонта, М., 1903 (илл.); Владимиров М. и Георгиевский Г. П. Древнерусские миниатюры XVI в., М., 1935 (илл.).

РЕЗЬБА И ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО: Щепкин В. Н. Художественное значение трона, или царского места, Грозного. В кн.: „Отчет Исторического музея", М., 1907, стр. 71—77; Щекотов Н. М. Древнерусское шитье. „София", 1914, № 1, стр. 5—32.

ИСКУССТВО КНИГИ: Некрасов А. И. Книгопечатание в России в XVI—XVII вв. В кн.: „Книга в России", вып. 1, М., 1924; Некрасов А. И. Первопечатная русская гравюра. Иван Федоров первопечатник, Л., 1935; Сидоров А. А. Древнерусская книжная гравюра, М., 1951.

ГЛАВА ОДИННАДЦАТАЯ

ИСКУССТВО РУССКОГО ГОСУДАРСТВА XVII ВЕКА

Этот период истории древнерусского искусства был предметом пристального изучения начиная с XIX века.

КУЛЬТУРА: Забелин И. Домашний быт русского народа в XVI и XVII столетиях, т. I—II, М., 1862—1872; Три века, Исторические сборники, т. I, М., 1913 (илл.); Буслаев Ф. И. Древнерусская эстетика XVII в. Собр. соч., т. II, стр. 423—424; Никольский В. К. Слово к люботтщателям иконного писания. „Вестник истории и археологии", т. XX, Спб., 1911; Ушаков С. Слово к любителю иконного писания. В кн.: „Мастера искусства об искусстве", т. 4, М., 1937, стр. 27—28; Владимиров И. Трактат об иконописании, там же, стр. 19—27; Житие протопопа Аввакума, М., 1934; Дмитриев Ю. Н. Теория искусства и взгляды на искусство в письменности древней Руси. „Труды Отделения древнерусской литературы Института древней литературы", IX, 1953, стр. 91—110.

АРХИТЕКТУРА: Айналов Д. В. Коломенский дворец. „Известия отделения русского языка и словесности Академии наук", т. XVIII, кн. 3, 1913, стр. 129—145; Эдинг Б. Н. Очерки древнерусской архитектуры. Наличник. „София", 1914, № 2, стр. 19—33; Эдинг Б. Н. Московская архитектура до конца XVII в., М., 1915; Некрасов А. И. О стиле русской архитектуры XVII в. „Труды секции искусствознания РАНИОН", т. IV, М., 1930, стр. 138—149; Воронин Н. Н. Очерки по истории русского зодчества XVI—XVII вв., М—Л., 1934 (об организации строительных работ).

ЖИВОПИСЬ: Успенский А. И. Царские иконописцы и живописцы, т. I—II, М., 1913; Введенский А. Иконные горницы у Строгановых в XVI—XVII вв. В кн: „Материалы по русскому искусству", Л., 1928; Михайловский Б. В. и Пуришев Б. И. Очерки истории древнерусской монументальной живописи, М.—Л., 1941; Овчинникова Е. С. Стенопись церкви Троицы в Никитниках. „Труды Гос. исторического музея", т. XIII, М., 1941.

С. УШАКОВ: Филимонов Г. Симон Ушаков и современная ему живопись. „Вестник общества древнерусского искусства", Спб., 1873; Сычев Н. П. Икона Симона Ушакова.

„Записки Отделения русской и славянской археологии Русского археологического общества", вып. X, 1915; Леонов А. И. С. Ушаков, М., 1945.

ГРАФИКА: Буслаев Ф. И. Лицевой апокалипсис, т. I—II, М., 1884; Покровский Н. В. Сийский иконописный подлинник, т. I—II, Спб., 1891.

ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО: Трутовский В. К. Боярин и оружничий Б. М. Хитрово. „Старые годы", 1909, № 7—9; Корш Е. Русское серебряное дело XVII в. и его орнамент. „Старые годы", 1909, № 7—9, стр. 404—424; Никольский В. К. Боярин Хитрово. „Среди коллекционеров", 1922, № 10, стр. 15—23; Сергеев М. С. Из истории русской эмали. „Среди коллекционеров", 1922, № 5—6, стр. 3—11; Сборник Оружейной палаты, М., 1926 (сборник статей); Филиппов А. В. Древнерусские изразцы, вып. I, М., 1938.

ГЛАВА ДВЕНАДЦАТАЯ

ИСКУССТВО РУССКОГО ГОСУДАРСТВА ПОСЛЕДНЕЙ ЧЕТВЕРТИ XVII ВЕКА

В литературе по искусству этого периода главное внимание обращалось на вопрос о подготовке в это время реформ начала XVIII века.

ОБЩИЕ ВОПРОСЫ: Барокко в России, М., 1926 (сборник статей по архитектуре и живописи конца XVII—начала XVIII в.); Русское искусство XVII в., Л., 1929 (сборник статей).

МОСКВА: Мнева Н. Е. Фрески Новоспасского монастыря в Москве, „Искусство", 1946, № 1; Подключников В. Н. Три памятника XVII столетия. Церковь в Филях, церковь в Уборах, церковь в Троицком Лыкове. М., 1945 (илл.); Машков И. П. Архитектура Новодевичьего монастыря в Москве, М., 1949 (илл.).

РОСТОВ ВЕЛИКИЙ: Эдинг Б. Н. Ростов Великий, Углич, М., 1913; Воронин Н. Н. Ростовский Кремль. „Известия Гос. Академии истории материальной культуры", Л., 1933.

ЯРОСЛАВЛЬ: Первухин Н. Церковь Иоанна Предтечи в Ярославле, М., 1913; Первухин Н. Церковь Илии в Ярославле, М., 1915.

МИНИАТЮРА И ГРАВЮРА: Успенский А. И. Русский жанр XVII в. „Золотое руно", 1906, № 7, 8, 9; Тарабрин А. Лицевой букварь Кариона Истомина. „Древности. Труды Московского археологического общества", т. XVI, М., 1916.

ГЛАВА ТРИНАДЦАТАЯ

НАРОДНОЕ ИСКУССТВО

Наряду с изданиями по крестьянскому искусству описательного характера имеется ряд работ историко-аналитических, главным образом об истоках изобразительного фольклора.

ОБЩИЕ ВОПРОСЫ КУЛЬТУРЫ: Добролюбов Н. А. О степени участия народа в развитии русской литературы. Собр. соч., т. I, М., 1939, стр. 205 и сл.; Ефименко А. Я. Исследования народной жизни, М., 1884; Греков Б. Д. Крестьяне на Руси с древнейших времен до XVII века, М.—Л., 1946.

ОБЩИЕ ВОПРОСЫ ИСКУССТВА: Городцов В. А. Дако-сарматские религиозные элементы в русском народном творчестве. „Труды Гос. исторического музея", т. I, М., 1926 (о происхождении ряда мотивов крестьянского искусства); Динцес Л. А. Мотив Московского герба в народном искусстве. „Сообщения Гос. Русского музея", вып. II, 1947, стр. 30—33; Динцес Л. А. Древние черты в русском народном искусстве. В кн.: „История культуры древней Руси", т. II, М., 1951, стр. 465—491.

АРХИТЕКТУРА: Габе А. Карельское деревянное зодчество, М., 1941; Забелло С. Я., Иванов В. Н., Максимов П. Н. Русское деревянное зодчество, М., 1942; Брунов Н. И. О древнерусском деревянном зодчестве. „Архитектура СССР", 1947, № 14, стр. 34—42.

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО: Стасов В. В. Русский народный орнамент (шитье, ткани, кружева). Собр. соч., т. I., Спб., 1894, стр. 186—214; Воронов В. Крестьянское искусство, М., 1924 (илл.).

РЕЗЬБА ПО ДЕРЕВУ: Бобринский А. А. Народные русские деревянные изделия, вып. I—XII, М., 1911—1914 (илл.); Соболев Н. Н. Русская народная резьба по дереву, М., 1934 (илл.); Званцев М. Домовая резьба, М., 1935.

ВЫШИВКИ И НАБОЙКИ: Соболев Н. Н. Набойки и набивное дело в России, М., 1914; „Вышивки" (декоративно-бытовое искусство), М., 1933 (илл.).

ИГРУШКА: Игрушка, ее история и значение. Сб. статей под ред. Н. Д. Бартрама, М., 1912; Бакушинский А. Вятская лепная глиняная игрушка, М., 1929 (илл.); Динцес А. А. Русская глиняная игрушка, Л., 1936.

РОСПИСИ: Щекотов Н. М. Русская крестьянская живопись, М., 1923; Малицкий Г. Л. Бытовые сюжеты народного искусства, Казань, 1923; Роспись по дереву, Береста и папье-маше, М., 1932 (илл.).

ЛУБОК: Ровинский Д. А. Русские народные картинки, Спб., 1901; Иванов Е. П. Русский народный лубок, М.—Л., 1937 (илл.).

ГЛАВА ЧЕТЫРНАДЦАТАЯ

ИСКУССТВО ПЕРИОДА ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ИМПЕРИИ

Этот период истории русского искусства мало изучен. В настоящее время подготовлен ряд новых исследований по архитектуре начала XVIII века.

ОБЩИЕ РАБОТЫ ПО ИСКУССТВУ XVIII ВЕКА: История русского искусства. Под ред. Грабаря И. Э., т. III, IV, V, М. б. г. Историческая выставка архитектуры 1911 года, Спб., 1912 (илл.); Лебедев А. В. Русская живопись в XVIII веке (Государственная Третьяковская галлерея), Л., 1928; Яремич С. Русская академическая художественная школа в XVIII веке, М.—Л., 1934; Коваленская Н. Н. История русского искусства XVIII века, М.—Л., 1940 (учебное пособие); Книга для чтения по истории русского искусства, вып. 2, М.—Л., 1950 (выдержки из современных документов); Жидков Г. В. Русское искусство XVIII века, М.—Л., 1952; Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Восемнадцатый век. Под ред. Леонова А. И., М., 1952.

КУЛЬТУРА НАЧАЛА XVIII ВЕКА: Плеханов Г. В. История русской общественной мысли. Собр. соч., т. XXI, М.—Л., 1925; Пекарский П. П. Наука и литература в России при

Петре Великом, т. I—II, Спб., 1862; Кафенгауз Б. Б. Вопросы историографии эпохи Петра Великого. „Исторический вестник", 1944, № 9, стр. 2—38; Русский быт, вып. I., М., 1918.

ОБЩИЕ ВОПРОСЫ: Гаршин Е. М. Первые шаги академического искусства в России. „Вестник изящных искусств", 1886, вып. 3, стр. 188—217; 1887, вып. 2—3, стр. 165—201; 1888, вып. 4, стр. 262—278; 1890, вып. 6, стр. 542—568; Бенуа А. Н. Петр I. Материалы для иллюстрации его времени. „Художественные сокровища России", 1903, № 1 (илл.).

АРХИТЕКТУРА: Пилявский В. И. Петропавловская крепость, Л.—М., 1950; Подольский Р. П. Петровский дворец в Лефортове. В кн.: „Архитектурное наследство", I, М., 1951. Русская архитектура первой половины XVIII века. Под ред. Грабаря И. Э., М., 1954.

ДЕКОРАТИВНАЯ СКУЛЬПТУРА: Мацулевич Ж. А. Летний сад и его скульптура, Л., 1936; Дубяго Т. Б. Летний сад, М.—Л., 1951.

К. Б. РАСТРЕЛЛИ: Иванов П. И. Произведения Растрелли. „Известия имп. Археологического общества", Спб., т. IV, 1863, стр. 443—448; Петров П. Н. Растрелли. „Вестник изящных искусств", вып. I, 1890, стр. 123; Греч А. Н. Бронзовый портрет неизвестного. „Труды секции искусствознания РАНИОН", т. IV, М., 1931, стр. 45; Преснов А. Путеводитель, Гос. Русский музей. Скульптура, Л.—М., 1940, стр. 7—14.

ЖИВОПИСЬ: Петров П. Н. Живописцы-пенсионеры Петра Великого. „Вестник изящных искусств", вып. 1—2, 1883; Лебедев Г. Е. Русская живопись первой половины XVIII века М.—Л., 1938; Савинов А. Н. Иван Никитин, М., 1945.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

ИЛЛЮСТРАЦИИ В ТЕКСТЕ

Стр.

Каменный топорик. *Киев. Музей* . 7
Расписной сосуд. Трипольская культура. 3—2 тыс. до н. э. 9
Деревянный ковшик в форме утки. Горбуновский торфяник Свердловской обл. 2 тыс. до н. э. *Москва. Исторический музей* 11
Зеркало. Скифские древности. Из Сибири. *Частное собрание* 15
Бронзовая застежка. Из Гнездовского могильника близ Смоленска. Конец 1 тыс. н. э. 24
Женская голова. Золотая бляшка из Полтавщины. Из собрания Ханенко 25
Бляшка. Из Белогорской пустыни, Курской обл. X в. *Москва. Исторический музей* 26
Турий рог. Серебряная оковка. Из Черной могилы, Черниговской обл. X в. *Москва. Исторический музей* 27
Идол. Славянское изваяние из камня IX—X вв. Из Гольцгерлингера . . . 28
Збручский идол. Каменное изваяние из Гусятина на Волыни. IX в. *Краков. Музей* 29
Богиня среди всадников. Доска для набойки XVIII в. *Москва. Исторический музей* 31
Софийский собор в Киеве. 1017—1037 гг. План 44
Софийский собор в Киеве. 1017—1037 гг. Западная сторона. Реконструкция 45

Стр.

Софийский собор в Новгороде. 1045—1052 гг. Внутренний вид . . . 55
Заставка. Юрьевское евангелие. XII в. *Москва. Исторический музей* 59
Успенский собор Елецкого монастыря. Чернигов. Конец XI в. Реконструкция 68
Преображенский собор в Переславле-Залесском. 1157 г. Наружный вид 69
Золотые ворота во Владимире. 1164 г. Реконструкция 71
Церковь Покрова на Нерли. 1165 г. План 75
Георгиевский собор в Юрьеве-Польском. 1230—1234 гг. План . 85
Гепард. Рельеф Георгиевского собора в Юрьеве-Польском. 1230—1234 гг. . 87
Жертвоприношение Авеля. Южные врата Суздальского собора. 1230—1233 гг. 89
Георгиевский собор Юрьева монастыря. Мастер Петр. Новгород. 1119 г. Вид с юго-западной стороны 98
Георгиевский собор Юрьева монастыря. Вид с северо-западной стороны 99
Георгиевский собор Юрьева монастыря. Вид с юго-восточной стороны 99
Георгиевский собор Юрьева монастыря. Внутренний вид . . . 101

Стр.

Вознесение. Фреска Преображенского собора Мирожского монастыря. Псков. Середина XII в. 103
Фресковая роспись. Преображенский собор Мирожского монастыря. Псков. Середина XII в. 105
Козочка. Деталь фрески „Рождество Христово" храма Спаса на Нередице близ Новгорода. 1199 г. 109
Собор Евфросиньева монастыря. Мастер Иван. Полоцк. 1128—1156 гг. Реконструкция 115
Инициал. Новгородская псалтырь. XIII в. *Ленинград. Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.* 133
Сокольничий. Инициал Хлудовского евангелия. 1323 г. *Москва. Исторический музей* 134
Гусляр. Инициал Хлудовского евангелия. 1323 г. *Москва. Исторический музей* 135
Храм Успения на Волотовом поле. Новгород. 1352 г. Реконструкция 143
Церковь Федора Стратилата. Новгород. 1361—1362 гг. Общий вид со стороны Федоровского ручья . . 144
Церковь Федора Стратилата. Новгород. 1361—1362 гг. Внутренний вид 147
Преображение. Васильевские врата. Александров. 1336 г. 151
Орнамент. Фрески храма Успения на Волотовом поле. Вторая половина XIV в. 159
Апокалиптические звери. Смоленская псалтырь. 1396 г. *Москва. Исторический музей* 165
Фронтиспис. Федоровское евангелие. Начало XIV в. *Ярославль. Музей* . . 178
Фронтиспис. Смоленская псалтырь. 1396 г. *Москва. Исторический музей* . 179
Собор Саввина-Сторожевского монастыря. Около Звенигорода. 1405 г. Реконструкция 180
Инициал. Евангелие Хитрово. Начало XV в. *Москва. Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина* . 187
Андрей Рублев. Страшный суд. Фрески в Успенском соборе во Владимире. 1408 г. 191
Андрей Рублев. Апокалиптические звери. Фреска в Успенском соборе во Владимире. 1408 г. 193
Аллегория моря. Из иконы „Страшный суд". XV в. *Москва, Успенский собор* 196
Переносный иконостас XVI в. . 209
Успенский собор. Аристотель Фиораванти. Москва. Кремль. 1475—1479 гг. Внутренний вид 233
Грановитая палата. Марко Руффо и Пьетро Антонио Солари. Москва. Кремль. 1487—1491 гг. Внутренний вид 235
План Московского Кремля. Выделены Благовещенский собор, Грановитая палата, Ризположенская церковь, Успенский собор, Иван Великий, Архангельский собор 239
Инкрустированный пол. Москва. Благовещенский собор 241
Храм Василия Блаженного. Барма и Постник. Москва. 1555—1560 гг. План 261
Зарайский кремль. XVI в. План . 264
План Москвы XVI—XVII вв. Выделены монастыри Спасский, Андроников, Донской, Новодевичий 265
„Единородный сыне". Фрагмент четырехчастной иконы. 1547 г. *Москва. Благовещенский собор* 269
Иван Федоров. Страница первопечатного „Апостола". 1564 г. 275
Шествие на осляти. Рисунок из альбома Мейерберга 284
Степан Разин. Немецкая гравюра XVII в. 285
Самсон. Сийский иконописный подлинник. XVII в. 291
Теремной дворец. Москва. Кремль. 1635—1636 гг. 295
Боярский костюм. Из книги Вечеллио. Конец XVI в. 297
Церковь Рождества в Путинках. Москва. 1649—1652 гг. План . 298
Церковь Рождества в Путинках. Северная сторона 299
Солнце и знаки зодиака. Лубочная картинка на мотив росписи подволоки Коломенского дворца 305
Крутицкий монастырь. Москва. Конец XVII в. Реконструкция . . . 313
Дом В. В. Голицына. Москва. 1682—1689 гг. Фасад 315

Стр.

Колокольня Новодевичьего монастыря. Москва. Конец XVII в. . 319
Ростовский кремль. Конец XVII в. План 322
Буква Щ. Страница букваря Кариона Истомина. Гравюра Л. Бунина. 1694 г. 325
Роспись храма Воскресения. Ростов. Кремль. Конец XVII в. . . . 326
Орнамент. Роспись храма Спаса на сенях. Ростов. Кремль 331
План избы 345
Изба. Карело-Финская ССР. Внешний вид 347
Село Медное. Рисунок из альбома Мейерберга 348
Тихвинский монастырь. Рисунок XVII в. *Ленинград. Эрмитаж* 349
Церковь в Кижах. 1714 г. Разрез . 351
Ковш. *Москва. Исторический музей* . . 353
Стилизованное изображение птиц. Шитье Вологодской обл. . . 355
Рукав женской рубахи. Шитье Вологодской обл. 357
Птица. Оттиск пряничной доски . . . 358
Набойка. *Смоленск. Музей* 359
Трапеза благочестивых и нечестивых. Лубочная картинка. Фрагмент 361

Стр.

Бой Еруслана Лазаревича с морским змеем. Лубочная картинка 363
План Петербурга. Проект Леблона. 1716 г. 376
План Петербурга. Схематический рисунок 377
Здание Двенадцати коллегий. Д. Трезини. Ленинград. 1722—1732 гг. 379
Решетка. Дворец Марли в Петергофе. Начало XVIII в. 383
Дворец Меншикова в Ораниенбауме. Г. Шедель. 1708—1725 гг. Фасад со стороны залива 384
Дворец в Стрельне. Н. Микетти и Т. Усов. Фасад 386
Зал торжествований. М. Г. Земцов. 1725 г. 387
Башня Адмиралтейства. И. К. Коробов. 1734—1735 гг. 389
Палаты Аверкия Кириллова. Москва. Начало XVIII в. Северный фасад 393
Как мыши кота хоронят. Лубочная картинка 399
Баба Яга с мужиком плешивым. Лубочная картинка 400

ИЛЛЮСТРАЦИИ НА ОТДЕЛЬНЫХ ТАБЛИЦАХ

Фронтиспис. Андрей Рублев. Ангел. Фреска в Успенском соборе во Владимире. 1408 г.

1. Голова медведя. Скифское золото. Из Пермской губ. I—II вв. н. э. *Эрмитаж.*
2. Зверь. Скифское золото. *Эрмитаж.*
3. Отдыхающие охотники. Сарматская бляшка. *Эрмитаж.*
4. Спасо-Преображенский собор в Чернигове. Около 1036 г. Восточная сторона.
5. Григорий Нисский. Мозаика Софийского собора в Киеве. Начало XI в.
6. Женская голова. Фреска Софийского собора в Киеве. XI в.
7. Дмитрий Солунский. Мозаика Михайловского Златоверхого монастыря в Киеве. Начало XII в. *Третьяковская галлерея.*
8. Церковь Покрова на Нерли. 1165 г. Наружный вид.
9. Дмитриевский собор во Владимире. 1194—1197. Купол и часть южной стены.
10. Давид и звери. Рельефы Дмитриевского собора во Владимире. 1194—1197 гг.
11. Апостол Павел. Фреска Дмитриевского собора во Владимире. Конец XII в.
12. Георгий. Рельеф Георгиевского собора в Юрьеве-Польском. 1230—1234 гг.
13. Софийский собор в Новгороде. 1045—1052 гг. Восточная сторона.
14. Пророк Аарон. Фреска храма Спаса на Нередице. Новгород. 1199 г. (Уничтожена фашистскими захватчиками в 1941 г.)
15. Ангел „Златые власа". Новгородская (?) икона конца XII в. *Русский музей.*
16. Борис и Глеб. Икона начала XIV в. *Русский музей.*

17. Китоврас. Бронзовый горельеф. Новгород. Корсунские врата Софийского собора.
18. Церковь Федора Стратилата. Новгород. 1361 — 1362 гг. Алтарная часть.
19. Феофан Грек. Авель. Фреска Спасо-Преображенского собора в Новгороде. 1378 г.
20. Феофан Грек. Старец Макарий. Фреска Спасо-Преображенского собора в Новгороде. 1378 г.
21. Волхвы. Часть композиции „Рождества Христова". Фреска храма Успения на Волотовом поле. Вторая половина XIV в. (Уничтожена фашистскими захватчиками в 1941 г.)
22. Иосиф и пастух. Часть композиции „Рождества Христова". Фреска храма Успения на Волотовом поле. Вторая половина XIV в. (Уничтожена фашистскими захватчиками в 1941 г.)
23. Архангел Гавриил. Часть „Благовещенья". Фреска церкви Федора Стратилата в Новгороде. Вторая половина XIV в.
24. Архангел Гавриил. Псковская икона начала XV в. *Русский музей.*
25. Борьба Иакова с ангелом. Клеймо иконы „Архангел Михаил с житием". Москва. Архангельский собор. Конец XIV в.
26. Орел. Символ евангелиста Иоанна. Миниатюра евангелия Хитрово. Начало XV в. *Москва. Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина.*
27. Андрей Рублев. Троица. Начало XV века. *Третьяковская галлерея.*
28. Дмитрий Солунский. Икона из иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры. Начало XV в.
29. Сергий. Шитая пелена. Фрагмент. Начало XV в. *Загорский музей.*
30. Битва новгородцев с суздальцами. Новгородская икона XV века. *Новгород. Музей.*
31. Флор и Лавр. Новгородская икона конца XV в. *Третьяковская галлерея.*
32. Федор Стратилат, убивающий змия. Новгородская икона конца XV в. *Новгород. Музей.*
33. Положение во гроб. Икона XV в. (из Каргополя.) *Третьяковская галлерея.*
34. Успенский собор Московского Кремля. Аристотель Фиораванти. 1475—1479 гг. Южная сторона.
35. Дионисий. Алексей отбывает из Орды. Икона „Митрополит Алексей с житием". Вторая половина XV в. *Третьяковская галлерея.*
36. Церковь Вознесения в Коломенском. 1532 г.
37. Храм Василия Блаженного. Барма и Постник. Москва. 1555—1560 гг. Фрагмент.
38. Стены и башни Кириллова-Белозерского монастыря. 1633—1666 гг. Кириллов.
39. Младенец Иоанн с ангелом. Деталь строгановской иконы. Начало XVII в. *Третьяковская галлерея.*
40. Спасская башня. Москва. Кремль. 1485—1495 гг., верх надстроен в 1625 г.
41. Собор Троицкого монастыря в Муроме. 1642—1648 гг.
42. Церковь в Алексеевском (близ Останкина). 1680 г.
43. Петр перед царем. Фреска церкви Иоанна Богослова в Ростове. 80-е годы XVII в.
44. Церковь Иоанна Златоуста в Коровниках. Ярославль. 1654 г. Окно.
45. Церковь Покрова в Филях. 1693—1694 гг.
46. Юноша. Фреска церкви Ильи Пророка в Ярославле. Около 1680 г.
47. Расписная прялка. *Москва. Исторический музей.*
48. Притужальник. Деталь ткацкого станка. *Москва. Исторический музей.*
49. Сечка. *Москва. Исторический музей.*
50. Церкви погоста Кижи. Преображенская 1714 г. и Покровская 1764 г.
51. Летний дворец. А. Шлютер. 1711—1714 гг. Ленинград.
52. Дворец Марли. Ж. Леблон(?) 1716 г. Петергоф.
53. Кунсткамера. И. Маттарнови. 1718—1734 гг. Ленинград.
54. К. Б. Растрелли. Петр Первый. Бронзовый бюст. 1724 г. *Эрмитаж.*
55. И. Адольский (?). Портрет Якова Тургенева. *Русский музей.*
56. И. Никитин. Портрет напольного гетмана. *Русский музей.*

57. Каменная баба *Москва. Исторический музей.*
58. Конь. Клад из Мартыновки. *Киев. Музей.*
59. Застежка. Из села Зенькова, Полтавской обл. VII в. н. э. *Москва. Исторический музей.*
60. Древнеславянский идол. Из Акулина городища, Московской обл. *Москва. Исторический музей.*
61. Мужская фигура, олень и петух. Бушский рельеф.
62. Колт. Из Киева. XII в. *Москва. Исторический музей.*
63. Серебряный браслет. Из Михайловского Златоверхого монастыря в Киеве. XII в. *Москва. Исторический музей.*
64. Царевич в колеснице. Рельеф Лаврской типографии. XI в. *Киев.*
65. Музыкант. Фреска Софийского собора в Киеве. XI в.
66. Софийский собор в Киеве. 1017—1037 гг. Алтарная часть.
67. Софийский собор в Киеве. 1017—1037 гг. Внутренний вид.
68. Пантелеймон. Фреска Софийского собора в Киеве. XI в.
69. Апостолы. Часть „Евхаристии". Мозаика Софийского собора в Киеве. XI в.
70. Евангелист Марк. Миниатюра Остромирова евангелия. 1055—1056 гг. *Ленинград. Публичная библиотека им. М.Е. Салтыкова-Щедрина.*
71. Апостол Марк. Мозаика Михайловского Златоверхого монастыря в Киеве. Начало XII в.
72. Борьба Иакова с ангелом. Фреска Софийского собора в Киеве. XI в.
73. Церковь Спаса в Берестове близ Киева. Конец XI в.
74. Спасо-Преображенский собор в Чернигове. Около 1036 г. Внутренний вид.
75. Успенский собор во Владимире. 1185—1189 гг. Окно.
76. Успенский собор во Владимире. 1185—1189 гг.
77. Грифон. Рельеф Георгиевского собора в Юрьеве-Польском. 1230—1234 гг.
78. Давид и звери. Рельеф церкви Покрова на Нерли. 1165 г.
79. Сфинкс. Византийский рельеф. *Афины. Церковь Метрополии.*
80. Маски. Рельефы Георгиевского собора в Юрьеве-Польском. 1230—1234 гг.
81. Ярославская оранта. Икона XII в. *Третьяковская галлерея.*
82. Ярославская оранта. Голова Марии. Икона XII в. *Третьяковская галлерея.*
83. Георгиевский собор Юрьева монастыря. Мастер Петр. Новгород. 1119 г.
84. Церковь Спаса на Нередице. Новгород. 1198 г. (Уничтожена фашистскими захватчиками в 1941 г.)
85. Софийский собор в Новгороде. XI—XII вв. Апсиды.
86. Собор Мирожского монастыря. Псков. 1130—1152 гг.
87. Георгий. Фреска церкви Георгия в Старой Ладоге. Середина XII в.
88. Явление Христа двум Мариям. Фреска собора Мирожского монастыря. Середина XII в.
89. Апостол Петр. Фреска Дмитриевского собора во Владимире. Конец XII в.
90. Апостол Петр. Деталь новгородской иконы „Знамение". XII в. *Новгород. Музей.*
91. Юноша с сосудом. Фреска церкви в Аркажах. Новгород. XII в.
92. Успение. Фрагмент новгородской иконы XII в. *Третьяковская галлерея.*
93. Богач и чорт. Фреска храма Спаса на Нередице. 1199 г. (Уничтожена фашистскими захватчиками в 1941 г.)
94. Праведники. Деталь фрески „Страшный суд" храма Спаса на Нередице. 1199 г. (Уничтожена фашистскими захватчиками в 1941 г.)
95. Никола. Икона Алексы Петрова из церкви Николы на Липне. 1294 г. *Новгород. Музей.*
96. Иван Лествичник, Георгий и Власий. Новгородская икона XIII в. *Русский музей.*
97. Самсон на льве. Рельеф Людогощинского креста. 1356 г.
98. Никола, Варвара, лев. Часть деревянного тябла XIII в.
99. Перевозка тела убитого Бориса. Миниатюра из лицевого „Жития

Бориса и Глеба". XIV в. *Москва. Центральный гос. архив древних актов.*

100. Встреча Марии и Елизаветы. Киевская псалтырь. 1397 г. *Ленинград. Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.*
101. Мученичество Георгия. Клейма новгородской иконы „Георгий с житием". Из собрания М. П. Погодина. Начало XIV в. *Русский музей.*
102. Никола на соборе. Новгородская икона XIV в. *Третьяковская галлерея.*
103. Никола на море. Ростовская икона XIV в. *Третьяковская галлерея.*
104. Сон Бориса. Клеймо иконы „Борис и Глеб с житием". Из Коломны. XIV в. *Третьяковская галлерея.*
105. Монах. Миниатюра хроники Георгия Амартола. Тверь. 1294 г. *Москва. Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина.*
106. Собор богоматери. Деталь псковской иконы XIV в. *Третьяковская галлерея.*
107. Народы мира. Фреска Снетогорского монастыря в Пскове. 1305 г.
108. Исцеление слепого. Фреска церкви Федора Стратилата в Новгороде. Вторая половина XIV в.
109. Климент. Фреска храма Успения на Волотовом поле. Новгород. Вторая половина XIV в. (Уничтожена фашистскими захватчиками в 1941 г.)
110. Архангел. Фреска церкви Сковородского монастыря в Новгороде. Вторая половина XIV в. (Уничтожена фашистскими захватчиками в 1941 г.)
111. Монах. Фреска церкви Спаса на Ковалеве. Новгород. 1380 г. (Уничтожена фашистскими захватчиками в 1941 г.)
112. Церковь Спаса на Ковалеве в Новгороде. 1345 г. (Уничтожена фашистскими захватчиками в 1941 г.)
113. Воин. Фреска церкви Спаса на Ковалеве. Новгород. 1380 г. (Уничтожена фашистскими захватчиками в 1941 г.)
114. Церковь Спаса Преображения на Ильине улице. Новгород. 1374 г.
115. Преображение. Икона из Переславля-Залесского. Конец XIV в. *Третьяковская галлерея.*
116. Преображение. Икона из иконостаса Благовещенского собора в Московском Кремле. 1406 г.
117. Успенский собор в Звенигороде. 1399 г.
118. Собор Саввина-Сторожевского монастыря около Звенигорода. 1405 г.
119. Ангел. Миниатюра евангелия Хитрово. Начало XV в. *Москва. Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина.*
120. Андрей Рублев. Апостол Петр и Иоанн. Деталь фрески „Праведники идут в рай" Успенского собора во Владимире. 1408 г.
121. Жены-мироносицы. Деталь иконы „Жены у гроба" из иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры. Начало XV в.
122. Омовение ног. Икона из иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры. Начало XV в.
123. Чудо Георгия о змие. Икона начала XVI в. *Третьяковская галлерея.*
124. Тайная вечеря, омовение ног, Христос на горе Елеонской, взятие под стражу. Новгородская икона конца XV в. (так называемые „святцы"). *Новгород. Музей.*
125. Илья Пророк. Новгородская икона XV в. *Третьяковская галлерея.*
126. Варвара. Новгородская (?) икона XV в. *Третьяковская галлерея.*
127. Конь Федора Тирона. Деталь новгородской иконы XV в. *Русский музей.*
128. Сотворение Адама. Миниатюра Угличской псалтыри. 1485 г. *Ленинград. Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.*
129. Любятовская богоматерь. Псковская икона начала XV в.
130. Богоматерь „Умиление". Икона XV в. *Русский музей.*
131. Сошествие во ад. Псковская икона начала XV в. *Русский музей.*
132. Троица. Псковская икона конца XV в. *Третьяковская галлерея.*
133. Церковь Василия Великого. Псков. 1453 г.
134. Звонница церкви Богоявления у Пароменья. *Псков.*
135. Церковь Ризположения. Москва. Кремль. 1485—1486 гг.
136. Стена еси девам. Фреска Ферапонтова монастыря. 1500—1502 гг.

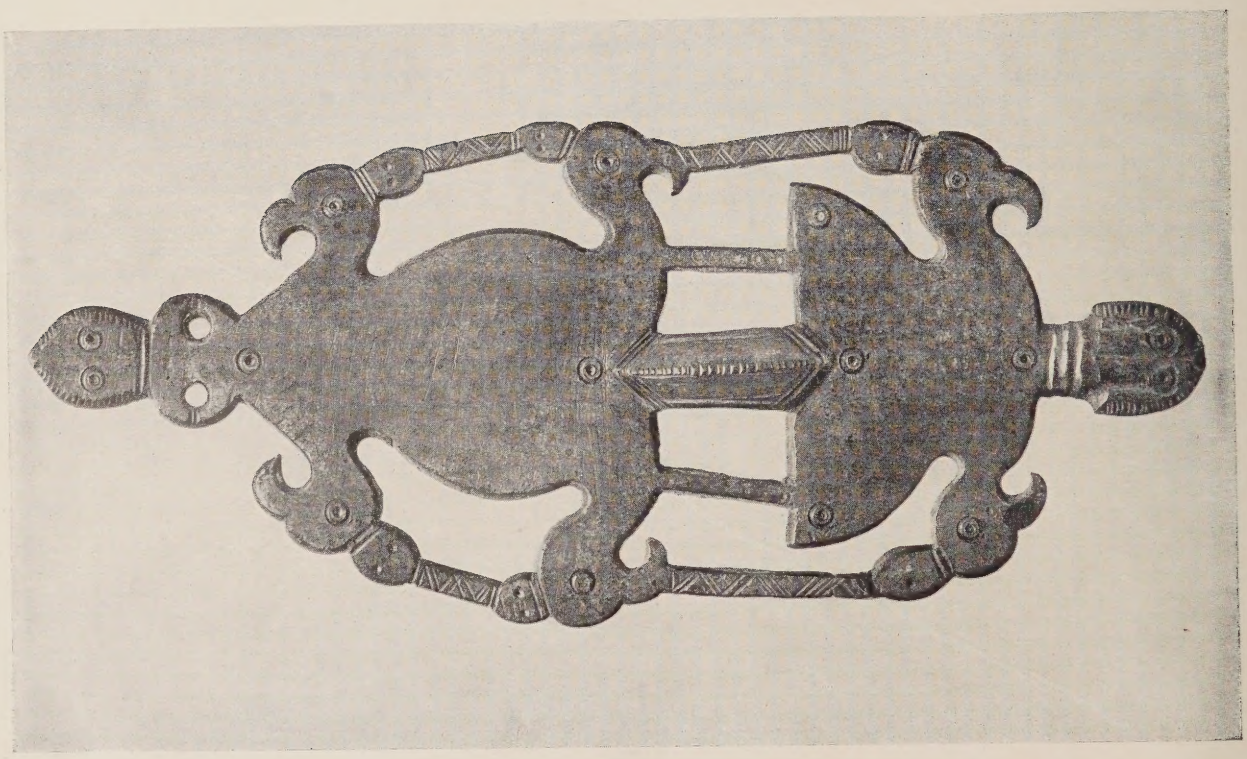
137. Благовещенский собор. Москва. Кремль. 1484—1489 гг.
138. Архангельский собор. Алевиз Новый. Москва. Кремль. 1508 г.
139. Соборы Московского Кремля: Успенский, Благовещенский, Архангельский; церковь Спаса за решеткой, церковь Ризположения, колокольня Ивана Великого, Грановитая палата.
140. Московский Кремль. Вид с набережной. Гравюра начала XIX в.
141. Апокалипсис. Деталь иконы конца XV в. Москва. Успенский собор.
142. Дионисий. Икона „Алексей с житием". *Третьяковская галлерея.*
143. Похвала богородицы. Фреска Успенского собора в Московском Кремле.
144. В. Д. Ермолин. Георгий. Фрагмент статуи. *Третьяковская галлерея.*
145. Дионисий. Рождество богородицы. Портальная фреска Ферапонтова монастыря. 1500—1502 гг.
146. Дионисий. Лепта вдовицы. Фреска Ферапонтова монастыря. 1500—1502 гг.
147. Симеон. Икона начала XVI в. *Третьяковская галлерея.*
148. Видение Евлогия. Икона начала XVI в. *Русский музей.*
149. Жена Лота. Клеймо иконы „Троица с житием" из Суздаля. Начало XVI в. *Русский музей.*
150. Стены Тульского кремля. 1514—1521 гг.
151. Церковь в Дьякове. 1547 г.
152. Выезд Владимира Мономаха. Рельеф трона Грозного. 1551 г. Успенский собор Московского Кремля.
153. Башня Пафнутьева-Боровского монастыря. 1550 г.
154. Стены и башни Зарайского кремля. 1531 г.
155. Собор Новодевичьего монастыря. Москва. 1525 г.
156. Софийский собор в Вологде. 1568—1570 гг.
157. Искушение Нифонта. Миниатюра из „Жития Нифонта". Начало XVI в. *Москва. Исторический музей.*
158. Охота на бобра. Миниатюра из „Космографии Косьмы Индикоплова". XVI в. *Москва. Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина.*
159. Жатва. Миниатюра из „Жития Николы". Середина XVI в. *Москва. Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина.*
160. Никола на море. Миниатюра из „Жития Николы". Середина XVI в. *Москва. Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина.*
161. Успенский собор Троице-Сергиевой лавры. 1586 г.
162. Оплакивание. Часть пелены кн. Старицких. 1564 г. *Загорский музей.*
163. Церковь Донской богоматери. Москва. Донской монастырь. 1593 г.
164. Старицкий монастырь. Калининская область.
165. Стены и башня Иосифова-Волоколамского монастыря XVII в.
166. Василий Блаженный. Строгановская икона начала XVII в. *Третьяковская галлерея.*
167. Троице-Сергиева лавра. XVI, XVII, XVIII вв.
168. Алексей митрополит. Строгановская икона XVII в. *Третьяковская галлерея.*
169. Никифор Савин. Икона „Чудо Федора Тирона". *Русский музей.*
170. С. Ушаков, Я. Казанец, Г. Кондратьев. „Взбранной воеводе". Клеймо иконы „Благовещение с акафистом". 1659 г. *Москва. Исторический музей.*
171. Теремной дворец. Спальная палата. 1635—1636 гг. *Москва.*
172. Симон Ушаков. Спас нерукотворный. 1658 г. *Третьяковская галлерея.*
173. Коломенский дворец. Рисунок Д. Кваренги. *Москва. Исторический музей.*
174. Симон Ушаков. Икона „Архангел Михаил". 1676 г. *Третьяковская галлерея.*
175. Финифтяное блюдо. Из Усть-Сысольска. Конец XVII в. *Москва. Оружейная палата.*
176. Братина Данилова. Начало XVII в. *Москва. Исторический музей.*
177. Избиение младенцев. Ярославская икона. Конец XVII в. *Третьяковская галлерея.*
178. Кубок. Конец XVII в. *Москва. Исторический музей.*
179. Н. Максимов. Патриарх Никон. Миниатюра из „Титулярника" 1678 г.
180. Парсуна патриарха Никона. Деталь. *Новый Иерусалим. Музей.*

181. Сухарева башня. М. Чоглоков. Москва. 1692—1701 гг.
182. Крутицкий теремок. О. Старцев. 1694 г. Москва.
183. „Да будет воля твоя". Клеймо иконы на текст „Отче наш". Из церкви Григория Неокесарийского в Москве. Вторая половина XVII в. *Русский музей.*
184. Церковь Никола Большой крест. Конец XVII в. *Москва.*
185. Строгановская церковь в Горьком. Конец XVII в. Окно.
186. Церковь Иоанна Богослова. Конец XVII в. Ростов.
187. Ростовский кремль. Конец XVII в. Вид с южной стороны.
188. Тайная вечеря. Фреска церкви Иоанна Богослова в Ростове. Копия Н. И. Толмачевской.
189. Ной перед ковчегом. Фреска церкви Воскресения в Ростове.
190. Церковь Иоанна Златоуста в Коровниках. 1654 г. Ярославль.
191. Вирсавия. Фреска церкви Иоанна Предтечи в Толчкове в Ярославле. Конец XVII в.
192. История Елисея. Фрески церкви Ильи пророка в Ярославле. Конец XVII в.
193. Черпак. *Москва. Исторический музей.*
194. Амбары. Деревянная архитектура Севера.
195. Зеркальце прялки и гребешок. *Москва. Исторический музей.*
196. Мост. Деревянная архитектура Севера.
197. Колокольня и церковь погоста Шуя. Близ Петрозаводска.
198. Церковь Успения в Кондопоге.
199. Крыльцо. Крестьянская изба Архангельской области.
200. Церковь в Елгоме. Близ Каргополя. 1644 г.
201. Роспись шатра. Тихвинская церковь. Близ Торжка.
202. Гусар. Вятская игрушка.
203. Барыня. Вятская игрушка.
204. Сирин. Роспись прялки. *Москва. Исторический музей.*
205. Кони. Вышивка подзора простыни. *Москва. Исторический музей.*
206. Барыня в карете. Резьба на прялке. *Москва. Исторический музей.*
207. Петух. Роспись тарелки. Гжель. XVIII в. *Москва. Исторический музей.*
208. Лев. Резьба на причелине. *Москва Исторический музей.*
209. Птица. Резьба на прялке. *Москва. Исторический музей.*
210. Кариатиды. Петергоф. Дворец Монплезир. Н. Микетти. 1720—1722 гг.
211. Дворец Марли. Прихожая. Ж. Леблон(?)
212. Дворец Марли. Вид из парка Ж. Леблон (?).
213. Зефир. Статуя из Ораниенбаума. Начало XVIII в. Петергоф.
214. Маяк канала Петра I. Проект Микетти. *Ленинград. Военно-морской музей.*
215. „Ищу себе противника". Изразец начала XVIII в. *Коломенское. Музей.*
216. Ночь. Статуя в Летнем саду. *Ленинград.*
217. Церковь Ивана Воина. 1709—1713 гг. Москва.
218. Церковь в Дубровицах. 1690—1704 гг.
219. Меншикова башня. И. Зарудный. 1705—1707 гг.
220. Шхонебек. Свадьба шута Шанского. Гравюра.
221. И. Адольский. Фейерверк 1704 г. Гравюра.
222. Петровские ворота. Петропавловская крепость. Д. Трезини.
223. А. Зубов. Баталия при Гренгаме. Гравюра.
224. Петропавловская крепость. *Ленинград.*
225. А. Зубов. Петербургская набережная. Гравюра.
226. К. Б. Растрелли. Взятие Гельсингфорса. Рельеф триумфального столпа. *Эрмитаж.*
227. К. Б. Растрелли. Основание Петербурга. Рельеф триумфального столпа. *Эрмитаж.*
228. К. Б. Растрелли. Полтавская битва. Рельеф триумфального столпа. *Эрмитаж.*
229 Петр I. Гобелен начала XVIII в. *Русский музей.*
230. И. Никитин. Портрет канцлера Головкина. *Третьяковская галлерея.*
231. Людден. Портрет адмирала Мамонова. *Третьяковская галлерея.*
232. Жувенэ. Мужик с тараканом. *Русский музей.*
233. А. Матвеев. Автопортрет. Часть картины „Автопортрет с женой". *Русский музей.*

ИЛЛЮСТРАЦИИ

57. Каменная баба

58. Конь. Клад из Мартыновки

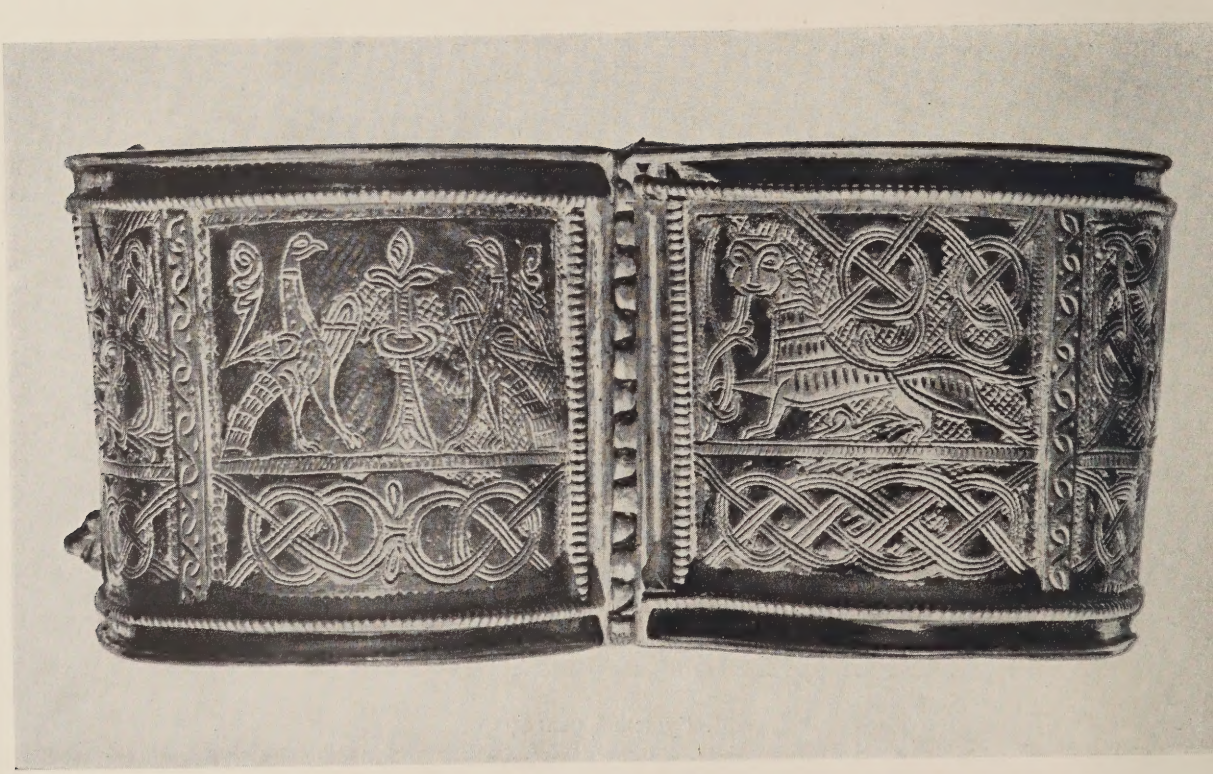


59. Застежка. Из Полтавской области

60. Древнеславянский идол

61. Бушский рельеф

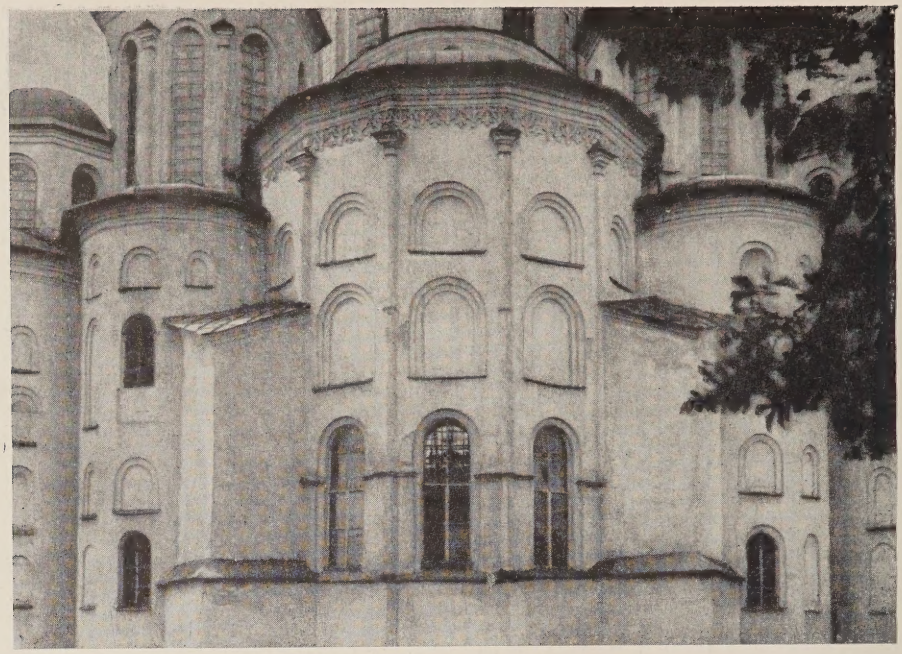
62. Колт



63. Серебряный браслет

64. Царевич в колеснице. Рельеф Лаврской типографии

65. Музыкант. Фреска Софийского собора в Киеве

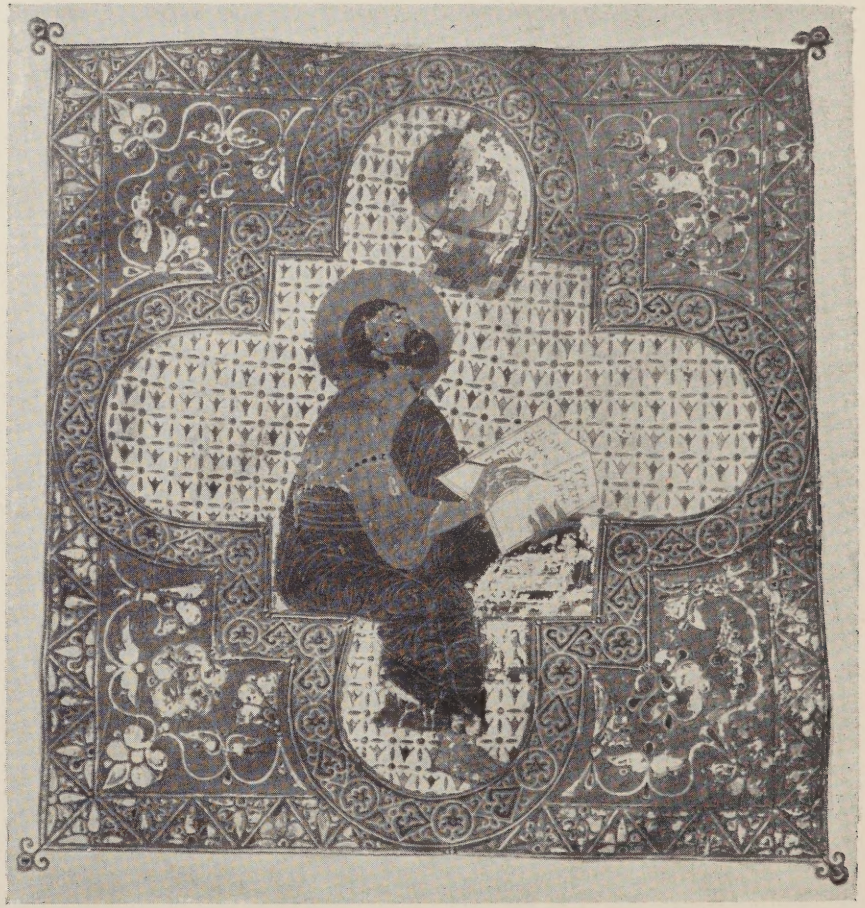


66. Софийский собор в Киеве

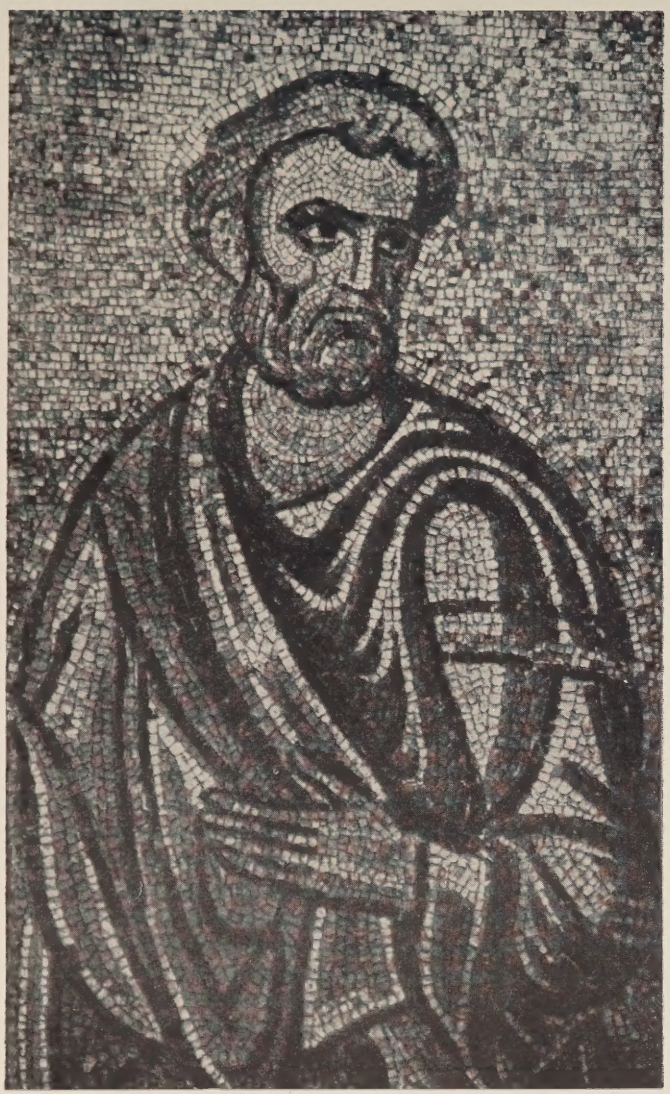
67. Софийский собор в Киеве

68. Пантелеймон. Фреска Софийского собора в Киеве

69. Апостолы. Мозаика Софийского собора в Киеве

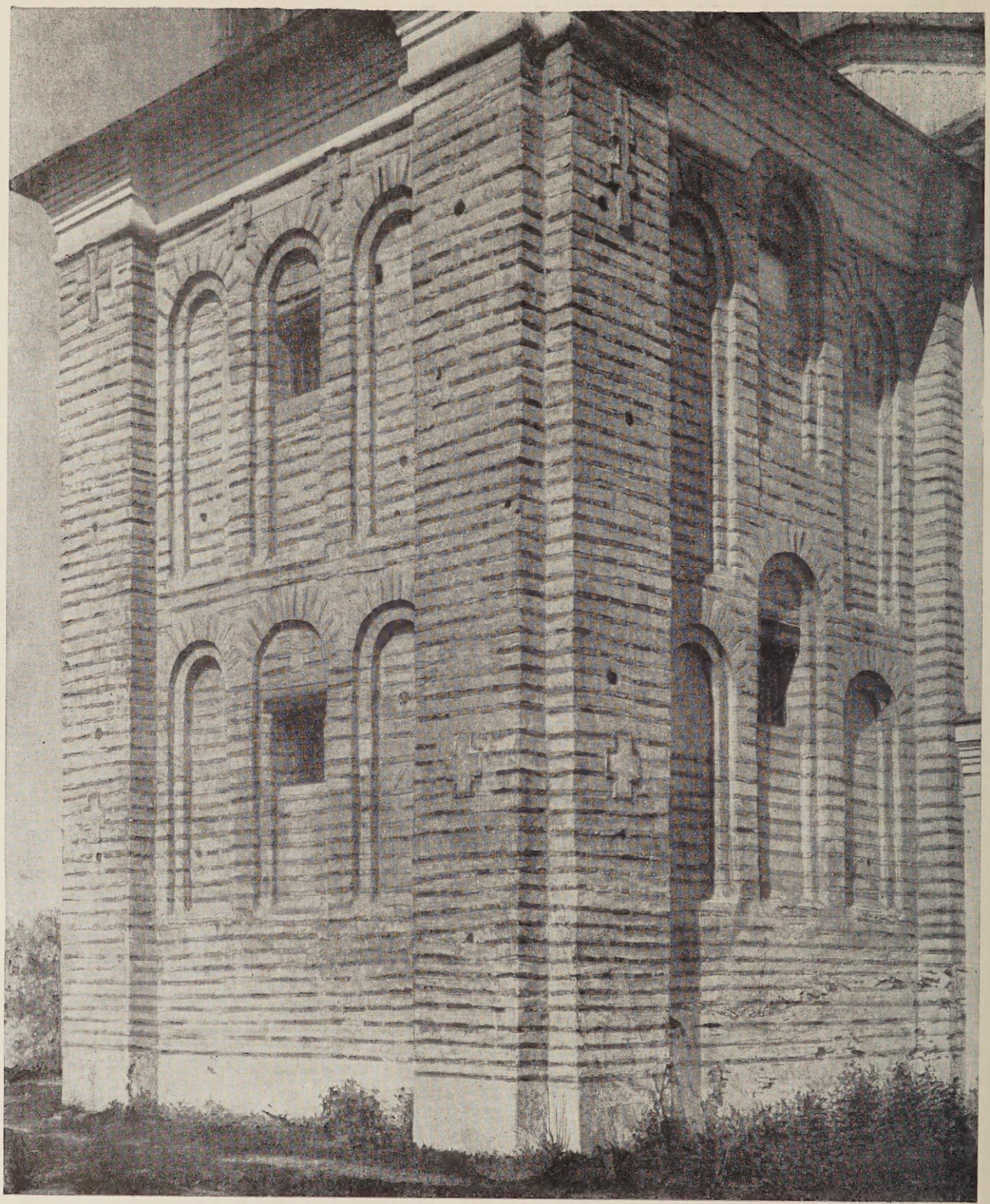


70. Евангелист Марк. Миниатюра Остромирова евангелия

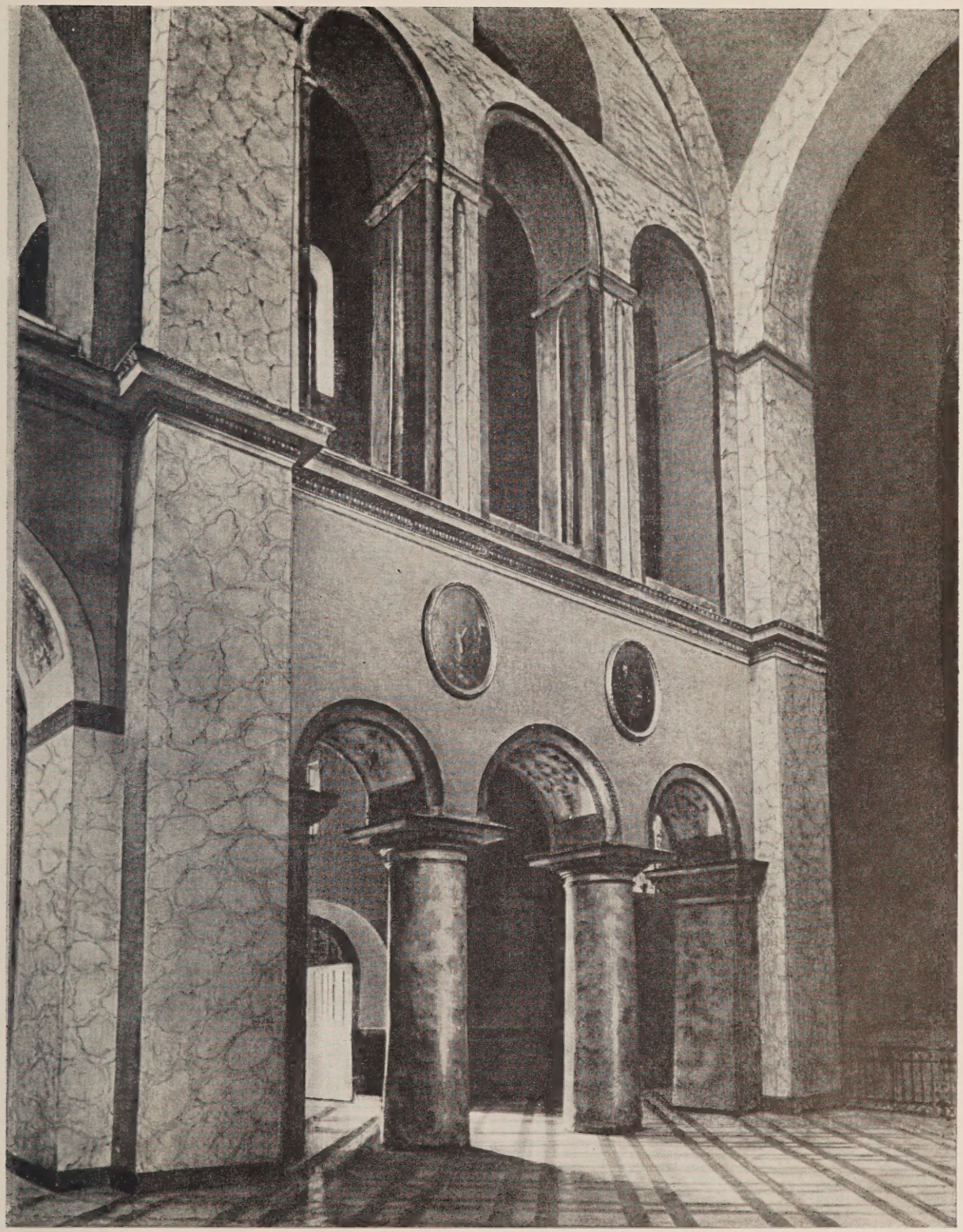


71. Апостол Марк
Мозаика Михайловского монастыря в Киеве

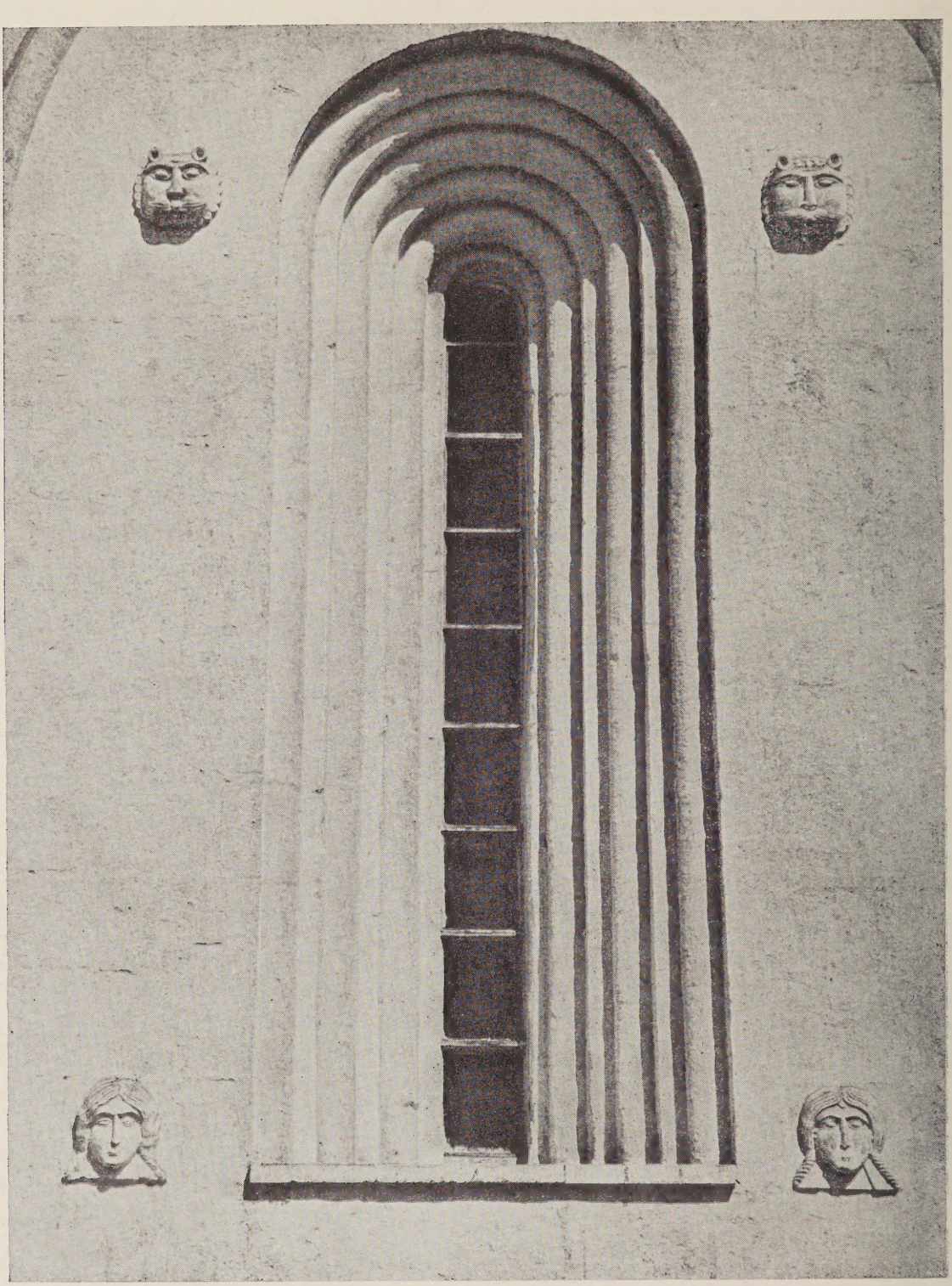
72. Борьба Иакова с ангелом
Фреска Софийского собора в Киеве



73. Церковь Спаса в Берестове



74. Спасо-Преображенский собор в Чернигове



75. Окно Успенского собора во Владимире

76. Успенский собор во Владимире

77. Грифон. Рельеф Георгиевского собора в Юрьеве-Польском

78. Рельеф церкви Покрова на Нерли

79. Сфинкс. Византийский рельеф

80. Рельефы Георгиевского собора в Юрьеве-Польском

81. Ярославская оранта

82. Ярославская оранта

83. Георгиевский собор Юрьева монастыря. Новгород

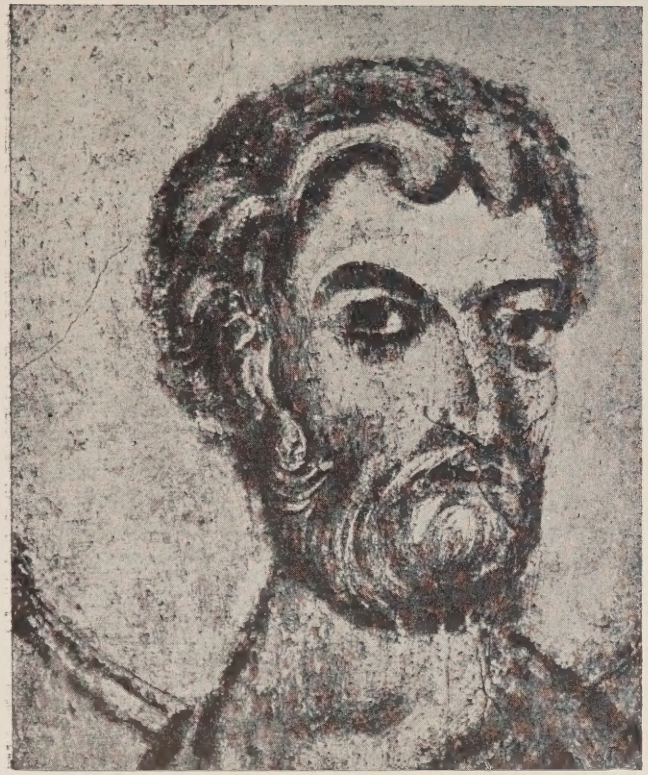
84. Церковь Спаса на Нередице. Новгород

85. Софийский собор в Новгороде

86. Собор Мирожского монастыря. Псков

87. Георгий. Фреска церкви Георгия в Старой Ладоге

88. Явление Христа двум Мариям
Фреска собора Мирожского монастыря



89. Апостол Петр
Фреска Дмитриевского собора во Владимире

90. Апостол Петр
Деталь новгородской иконы „Знамение“

91. Юноша с сосудом. Фреска церкви в Аркажах

92. Успение. Новгородская икона

93. Богач и чорт. Фреска храма Спаса на Нередице

94. Праведники. Фреска храма Спаса на Нередице

95. Никола. Икона из церкви Николы на Липне

96. Иван Лествичник, Георгий и Власий. Новгородская икона

97. Самсон на льве. Рельеф Людогощинского креста

98. Никола, Варвара, лев. Часть деревянного тябла

99. Перевозка тела Бориса
Миниатюра из „Жития Бориса и Глеба"

100. Встреча Марии и Елизаветы
Киевская псалтырь

101. Мученичество Георгия
Клейма новгородской иконы

102. Никола на соборе. Новгородская икона

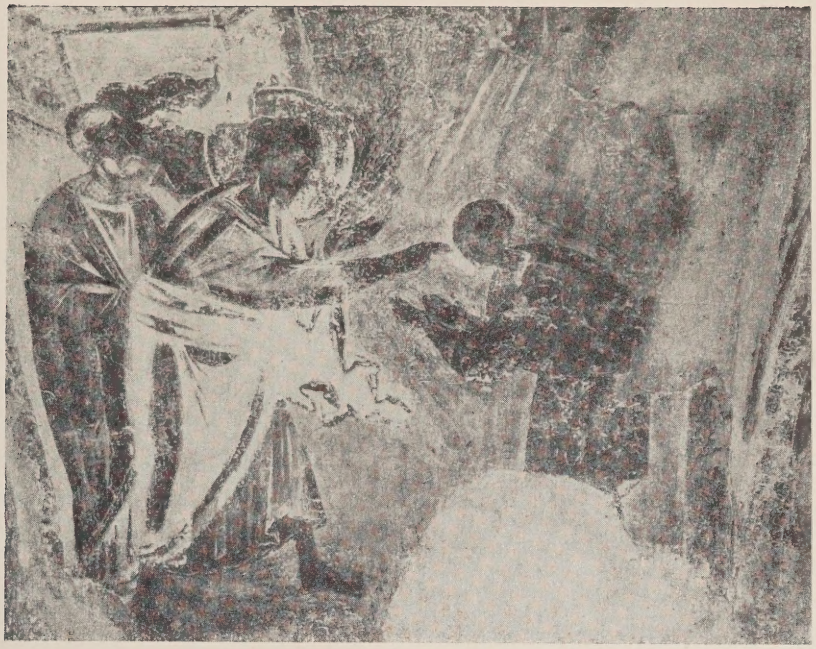
103. Никола на море. Ростовская икона

104. Сон Бориса. Клеймо иконы из Коломны

105. Монах. Миниатюра хроники Георгия Амартола

106. Собор богоматери. Деталь псковской иконы

107. Народы мира
Фреска Снетогорского монастыря в Пскове



108. Исцеление слепого
Фреска церкви Федора Стратилата в Новгороде

109. Климент. Фреска храма Успения
на Волотовом поле

110. Архангел. Фреска церкви
Сковородского монастыря в Новгороде

111. Монах. Фреска церкви Спаса на Ковалеве

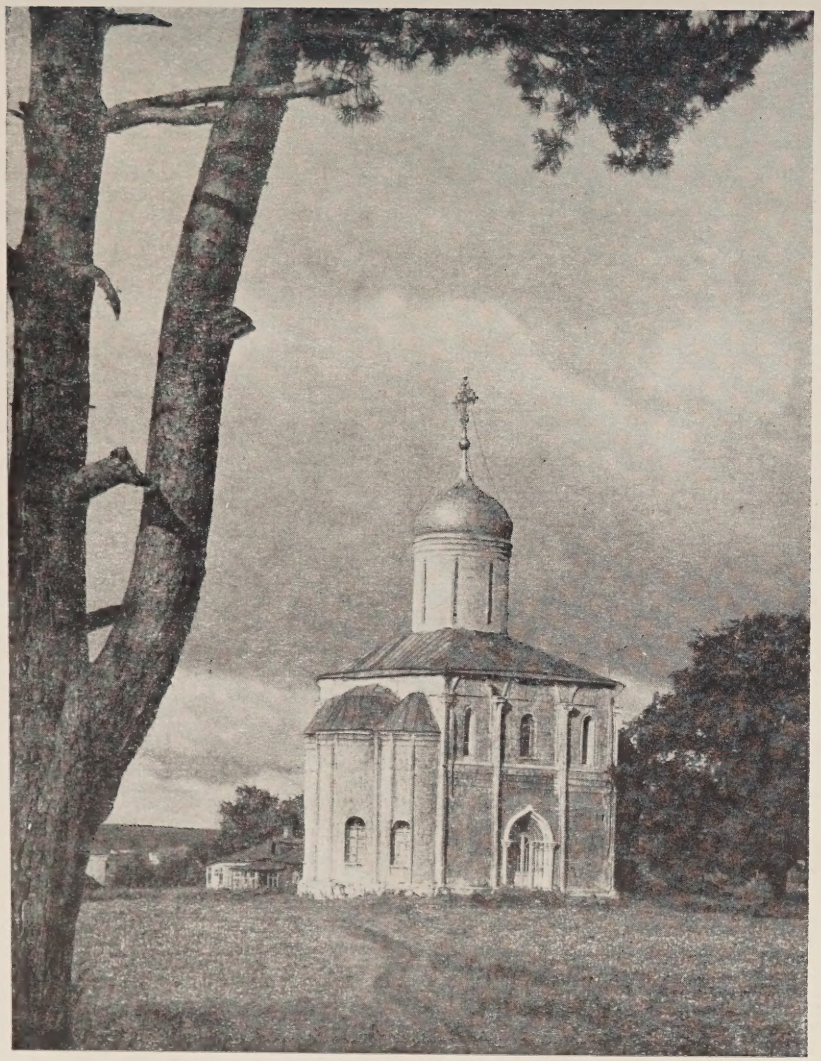
112. Церковь Спаса на Ковалеве. Новгород

113. Воин. Фреска церкви Спаса на Ковалеве

114. Церковь Спаса Преображения. Новгород

115. Преображение. Икона из Переславля

116. Преображение. Икона из иконостаса Благовещенского собора



117. Успенский собор в Звенигороде

118. Собор Саввина-Сторожевского монастыря

119. Ангел. Миниатюра евангелия Хитрово

120. Андрей Рублев. Апостол Петр и Иоанн

121. Жены-мироносицы. Деталь иконы собора Троице-Сергиевой лавры

122. Омовение ног. Икона собора Троице-Сергиевой лавры

123. Чудо Георгия о змие. Новгородская (?) икона

124. Святцы. Новгородская икона

125. Илья Пророк. Новгородская икона

126. Варвара. Новгородская (?) икона

127. Конь Федора Тирона. Деталь Новгородской иконы

128. Сотворение Адама
Миниатюра Угличской псалтыри

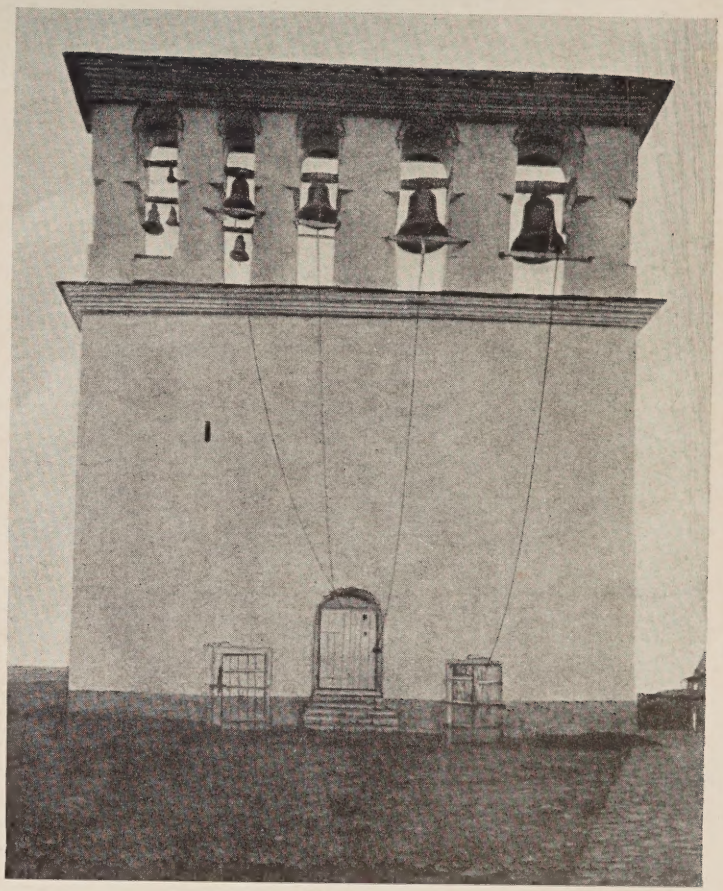
129. Любятовская богоматерь. Псковская икона

130. Богоматерь „Умиление"

131. Сошествие во ад. Псковская икона

132. Троица. Псковская икона

133. Церковь Василия Великого. Псков

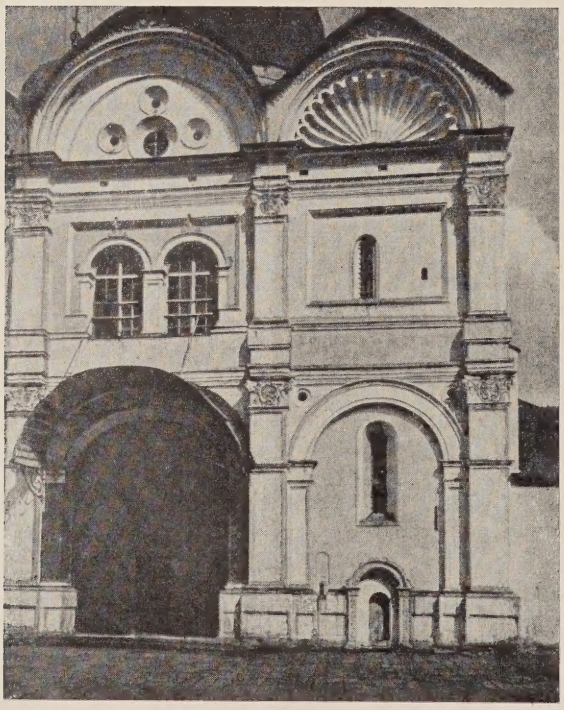


134. Звонница церкви Богоявления у Пароменья. Псков

135. Церковь Ризположения. Москва. Кремль

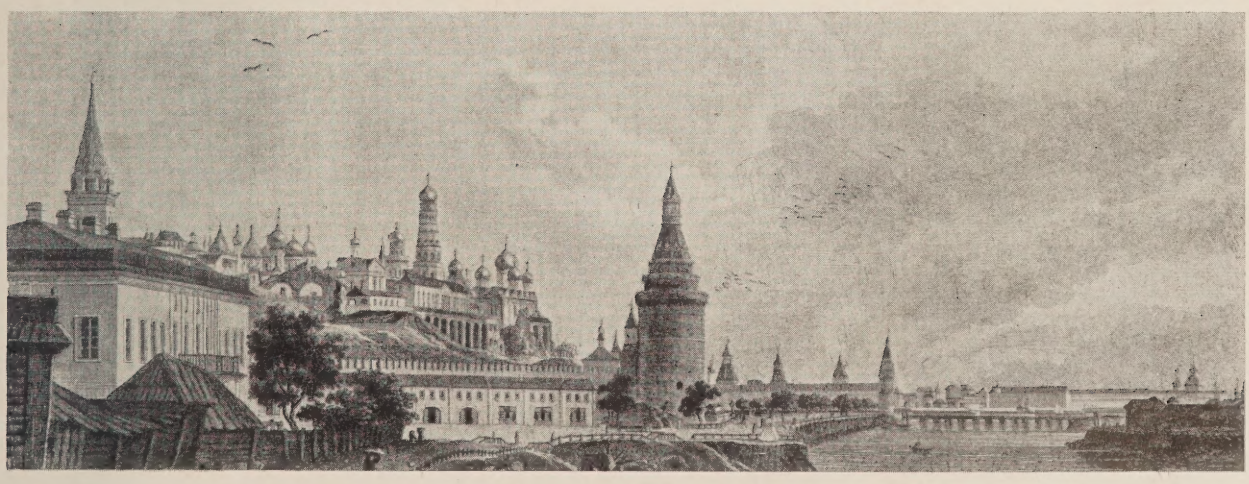
136. Стена еси девам. Фреска Ферапонтова монастыря

137. Благовещенский собор. Москва. Кремль



138. Алевиз Новый. Архангельский собор. Москва

139. Соборы Московского Кремля



140. Московский Кремль

141. Апокалипсис. Деталь иконы из московского Успенского собора

142. Дионисий. Икона „Алексей с житием"

143. Похвала богородицы. Фреска московского Успенского собора

144. В. Д. Ермолин. Георгий

145. Дионисий. Рождество богородицы. Фреска Ферапонтова монастыря

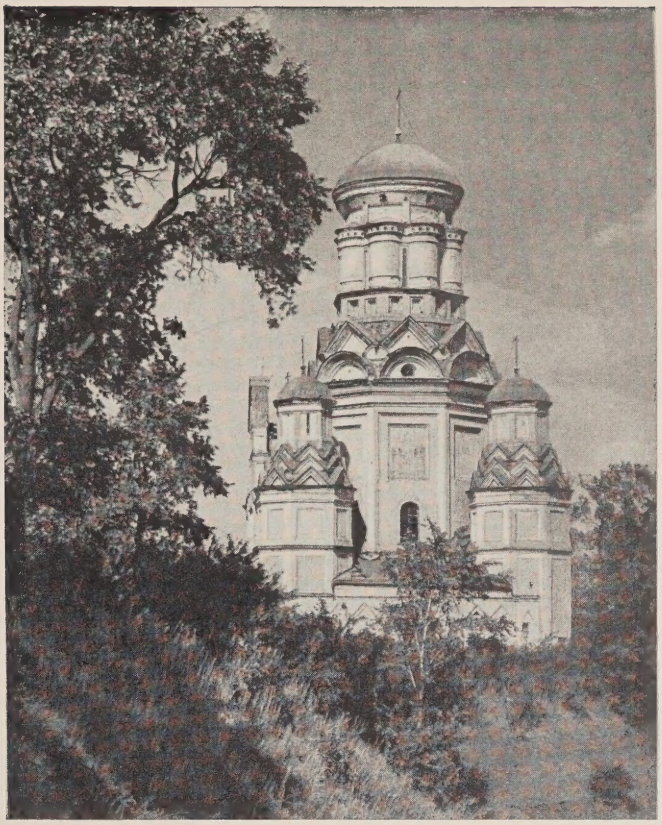
146. Дионисий. Лепта вдовицы. Фреска Ферапонтова монастыря

147. Симеон. Икона

148. Видение Евлогия. Икона

149. Жена Лота. Клеймо иконы из Суздаля

150. Стены Тульского кремля



151. Церковь в Дьякове

152. Выезд Владимира Мономаха. Рельеф трона Грозного

153. Башня Пафнутьева-Боровского монастыря

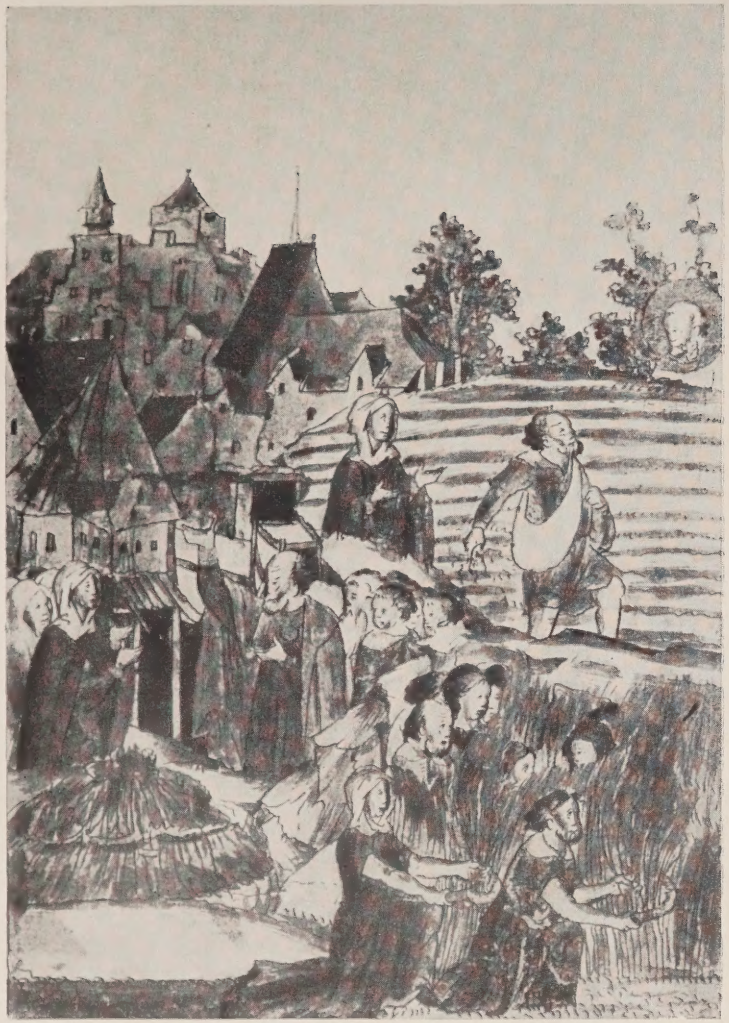
154. Стены и башни Зарайского кремля

155. Собор Новодевичьего монастыря. Москва

156. Собор в Вологде

157. Искушение Нифонта.
Миниатюра из „Жития Нифонта“

158. Охота на бобра. Миниатюра из „Космографии Косьмы Индикоплова“



159. Жатва. Миниатюра из „Жития Николы“

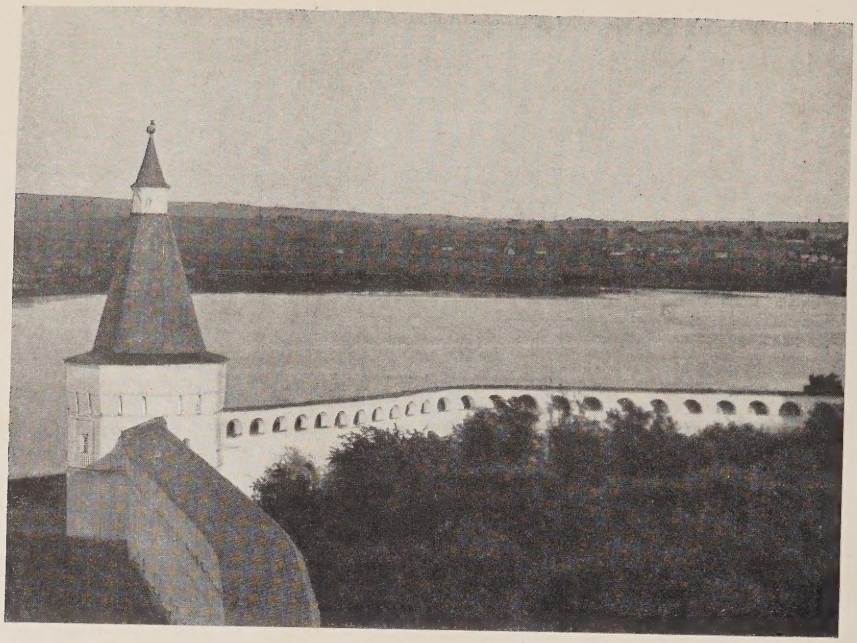
160. Никола на море. Миниатюра из „Жития Николы“

161. Успенский собор Троице-Сергиевой лавры

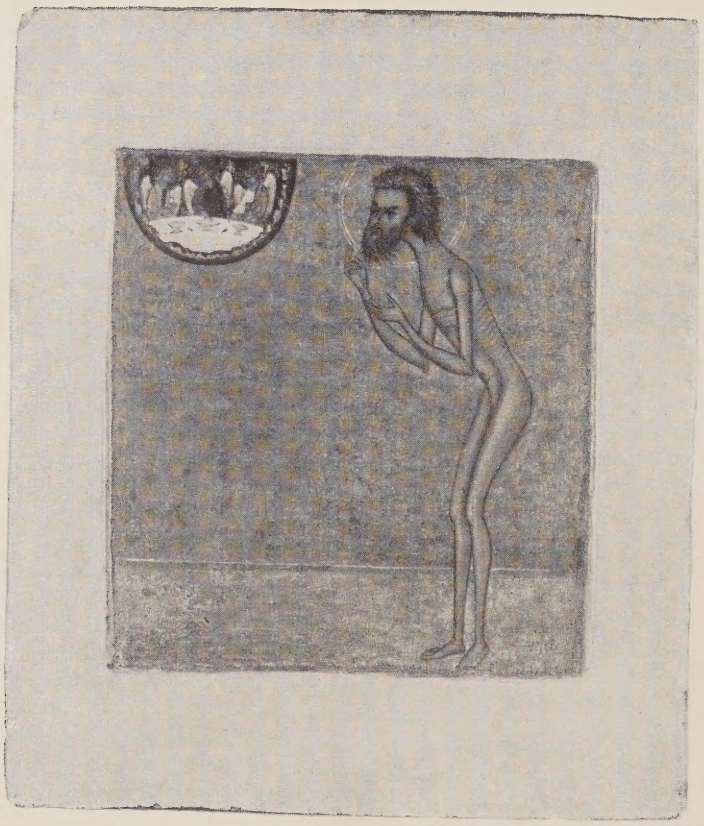
162. Оплакивание. Часть пелены

163. Церковь Донской богоматери
в Донском монастыре

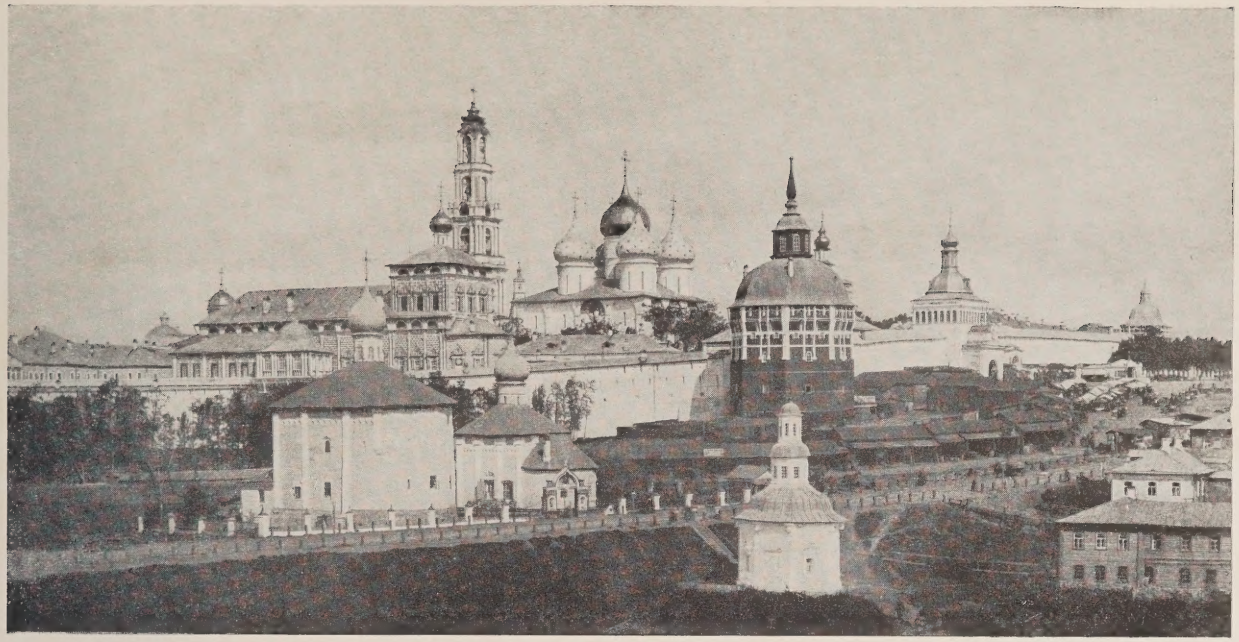
164. Старицкий монастырь. Калининская область



165. Иосифов-Волоколамский монастырь

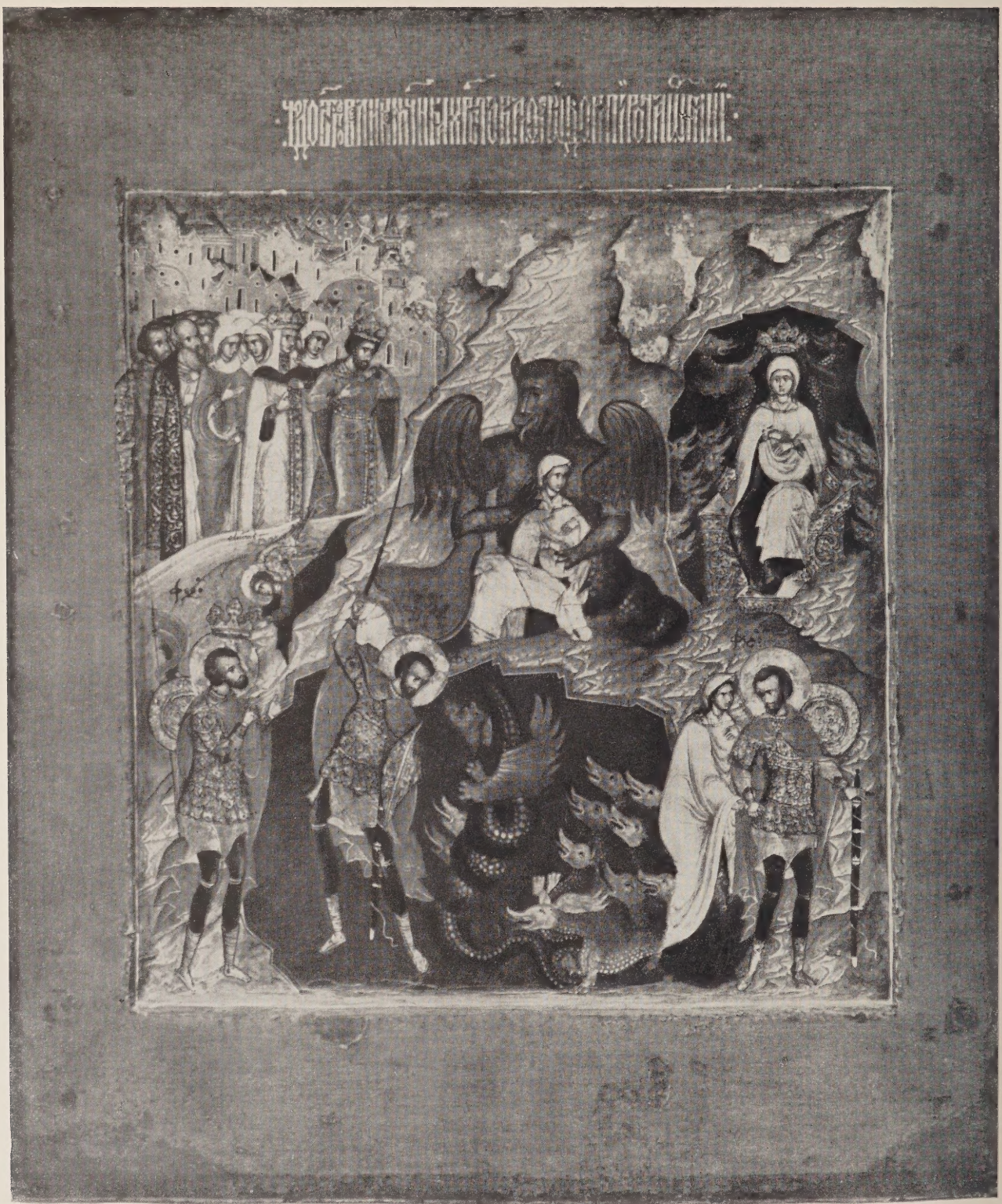


166. Василий Блаженный. Строгановская икона



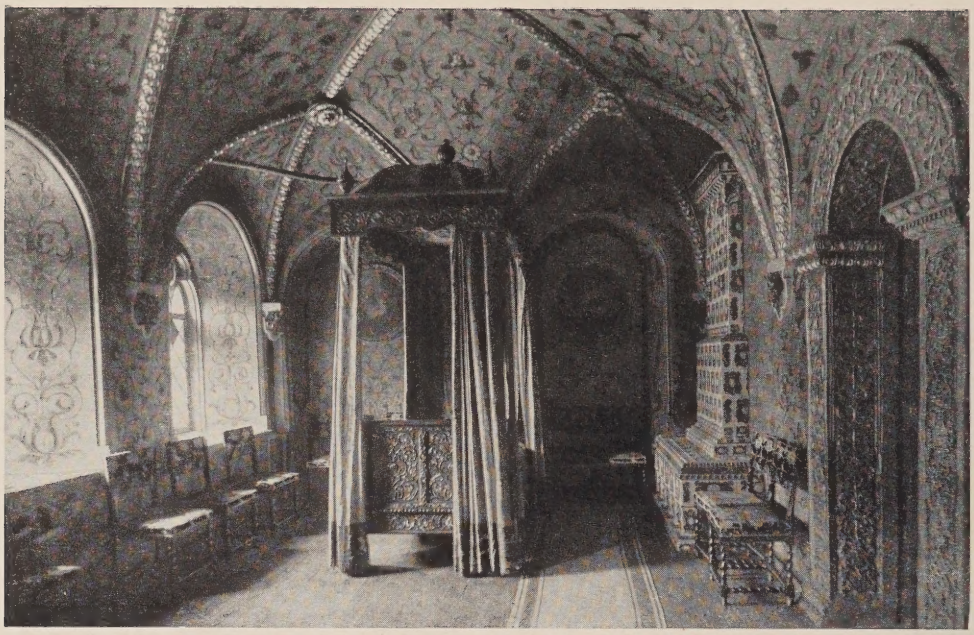
167. Троице-Сергиева лавра

168. Алексей митрополит. Строгановская икона



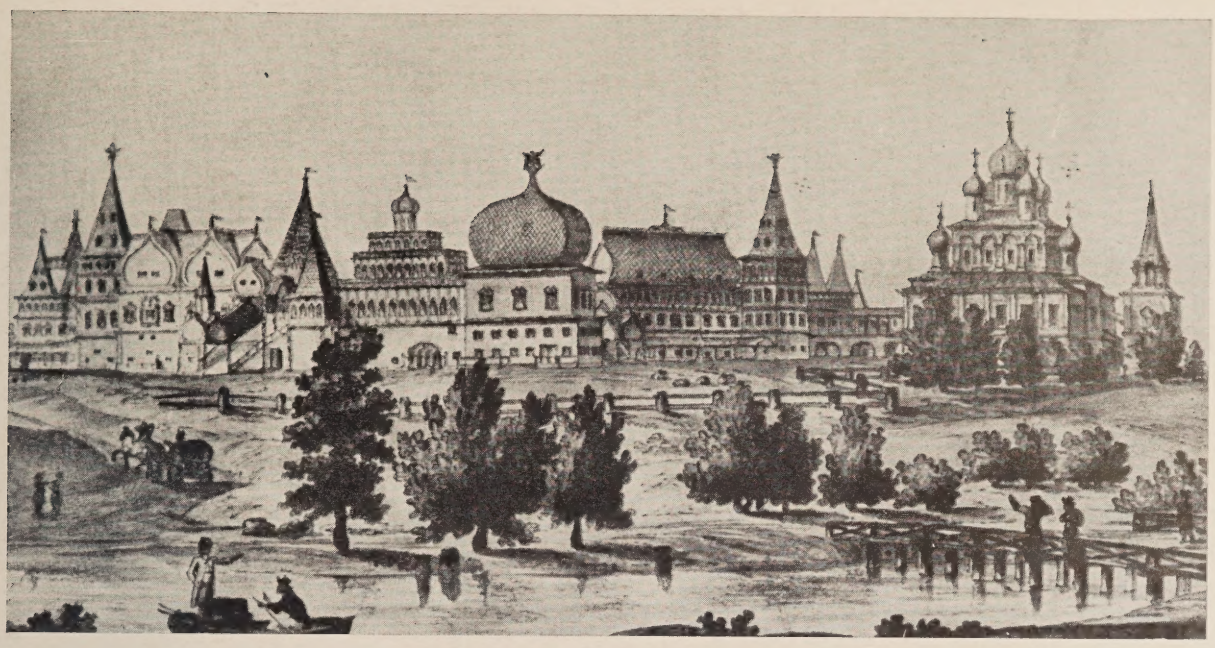
169. Никифор Савин. Икона „Чудо Федора Тирона“

170. С. Ушаков, Я. Казанец, Г. Кондратьев. Клеймо иконы „Благовещение"



171. Теремной дворец. Москва. Кремль

172. Симон Ушаков. Спас



173. Коломенский дворец

174. Симон Ушаков. Икона „Архангел Михаил"

175. Финифтяное блюдо

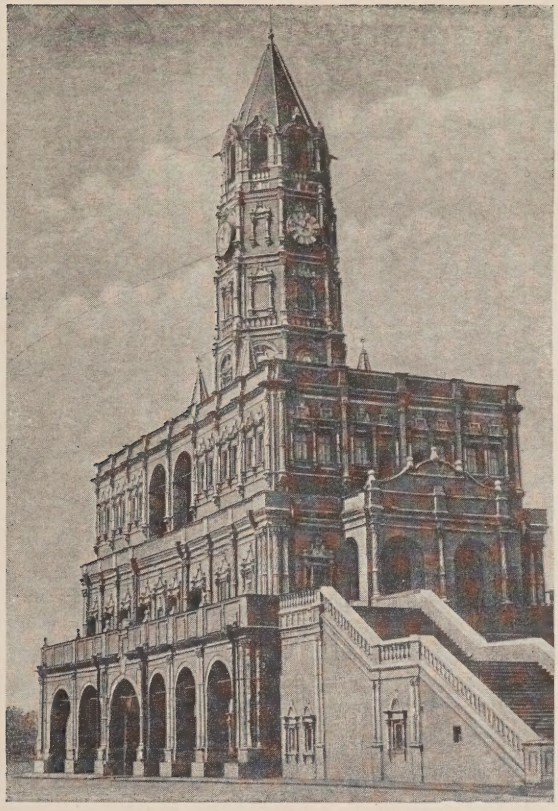
176. Братина

177. Избиение младенцев. Ярославская икона

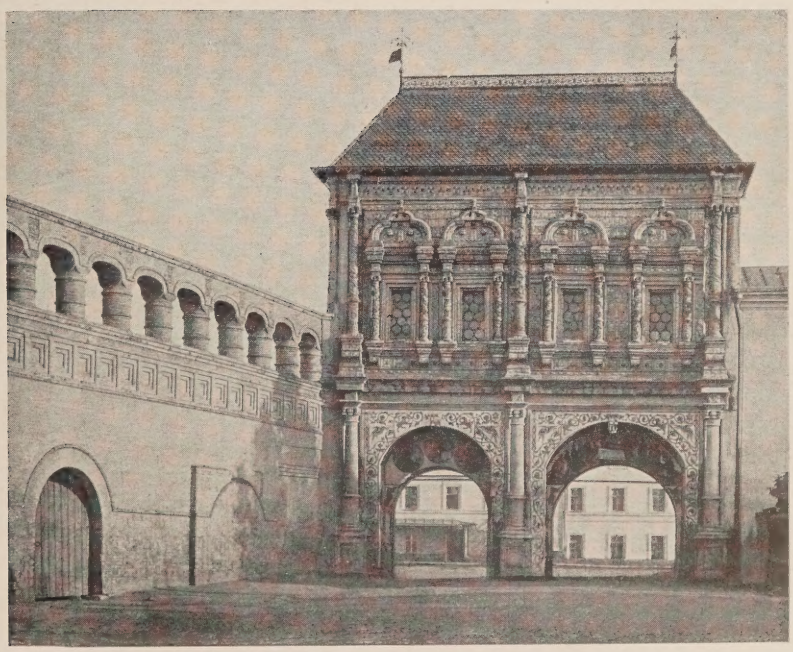
178. Кубок

179. Патриарх Никон. Миниатюра из „Титулярника“

180. Деталь парсуны патриарха Никона



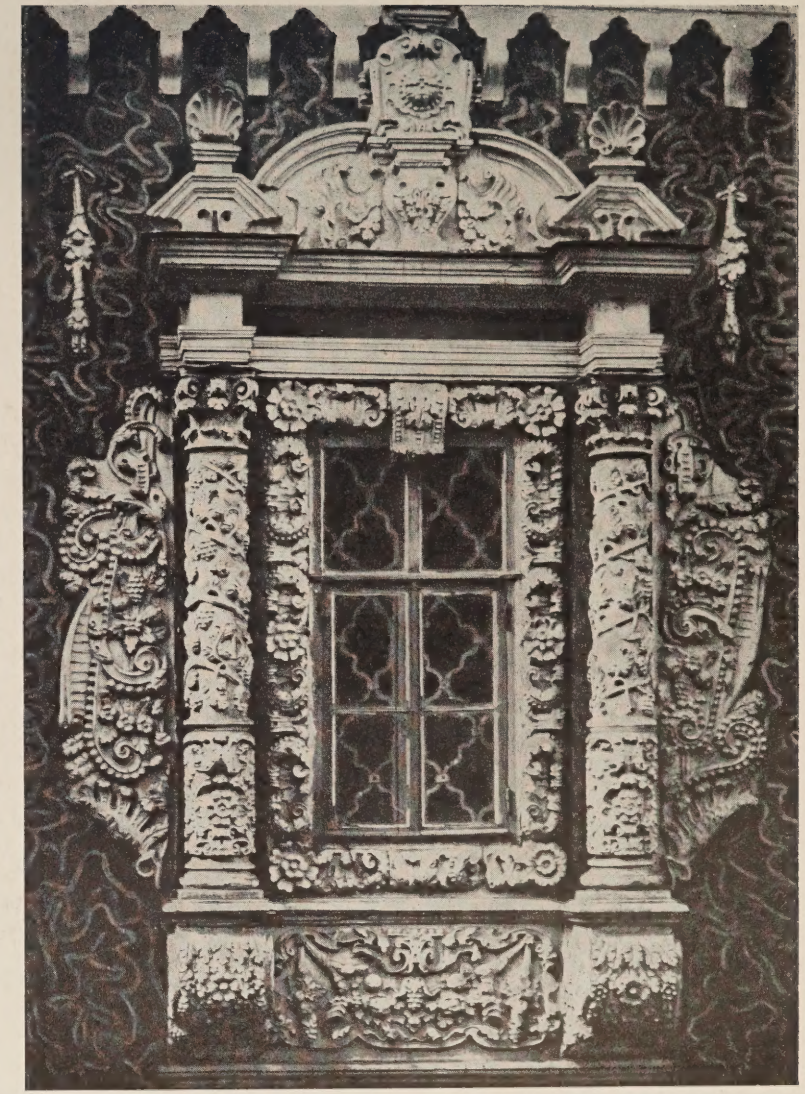
181. М. Чоглоков. Сухарева башня



182. О. Старцев. Крутицкий теремок

183. „Да будет воля твоя". Клеймо иконы из церкви Григория Неокесарийского в Москве

184. Церковь Никола Большой крест. Москва



185. Окно Строгановской церкви в Горьком

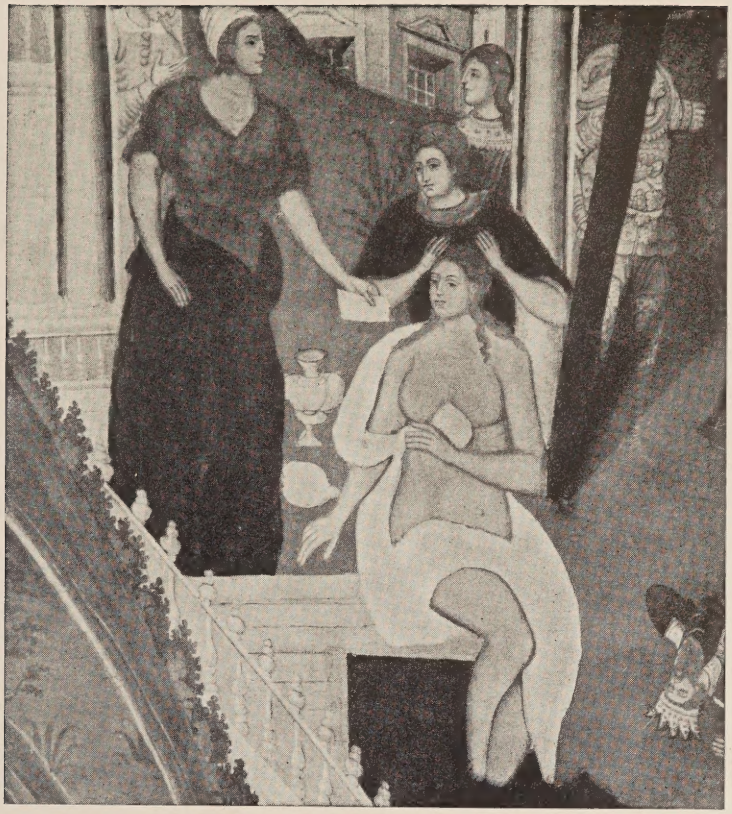
186. Церковь Иоанна Богослова. Ростов

187. Ростовский кремль

188. Тайная вечеря. Фреска церкви Иоанна Богослова в Ростове

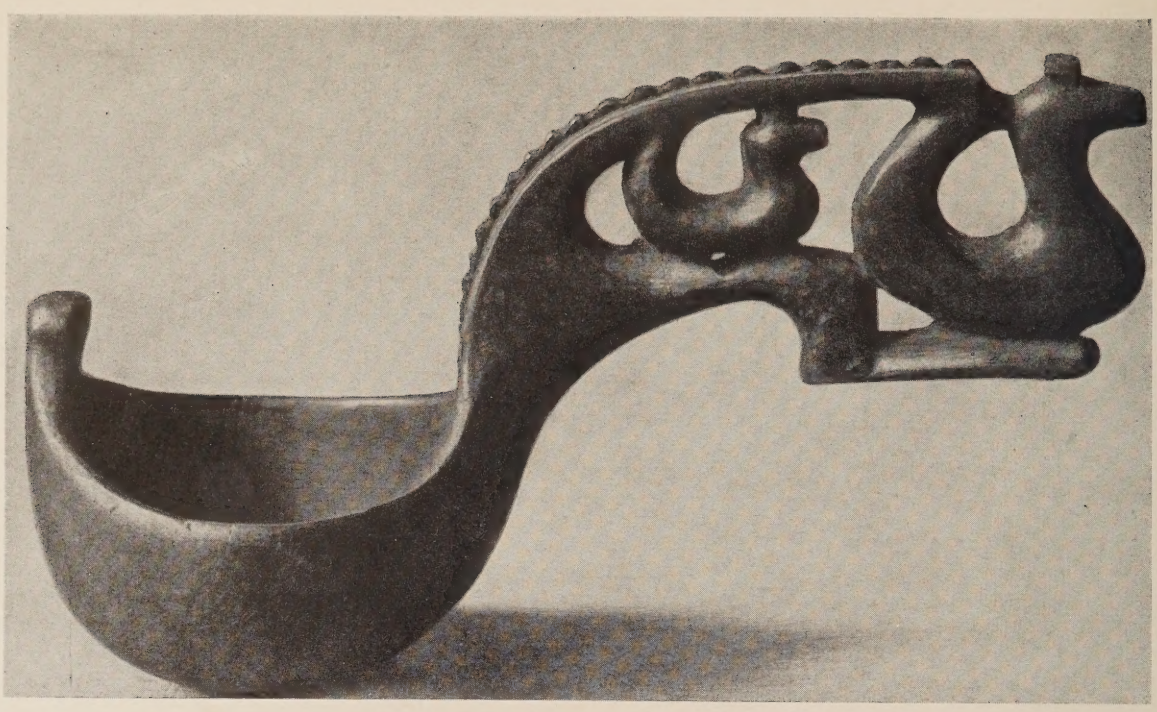
189. Ной перед ковчегом. Фреска церкви Воскресения в Ростове

190. Церковь Иоанна Златоуста в Коровниках



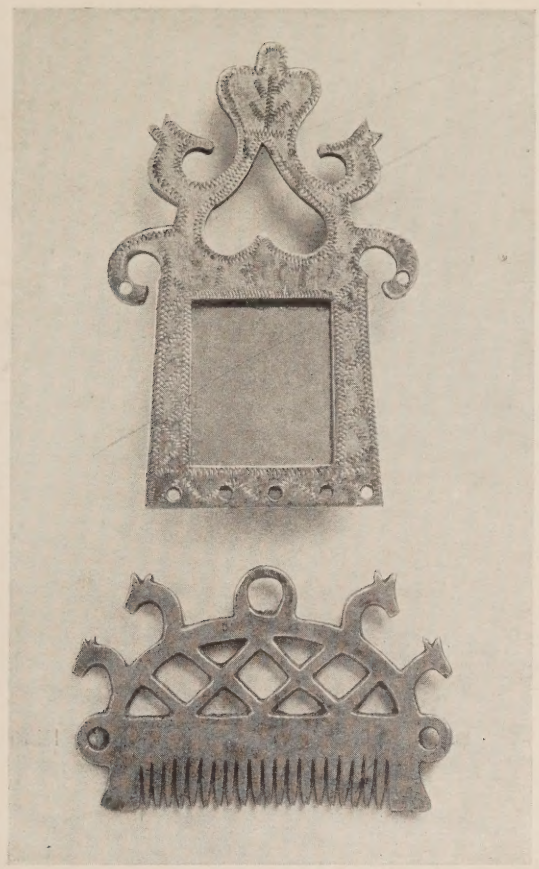
191. Вирсавия. Фреска церкви Иоанна Предтечи
в Толчкове в Ярославле

192. История Елисея. Фрески церкви Ильи пророка в Ярославле

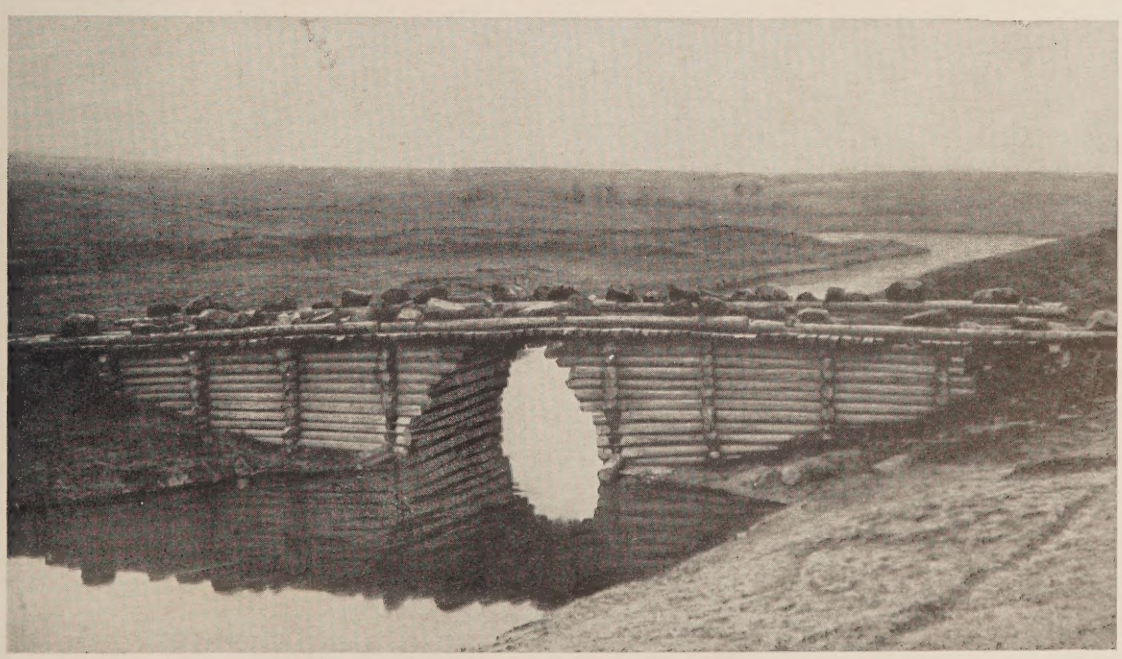


193. Черпак

194. Амбары

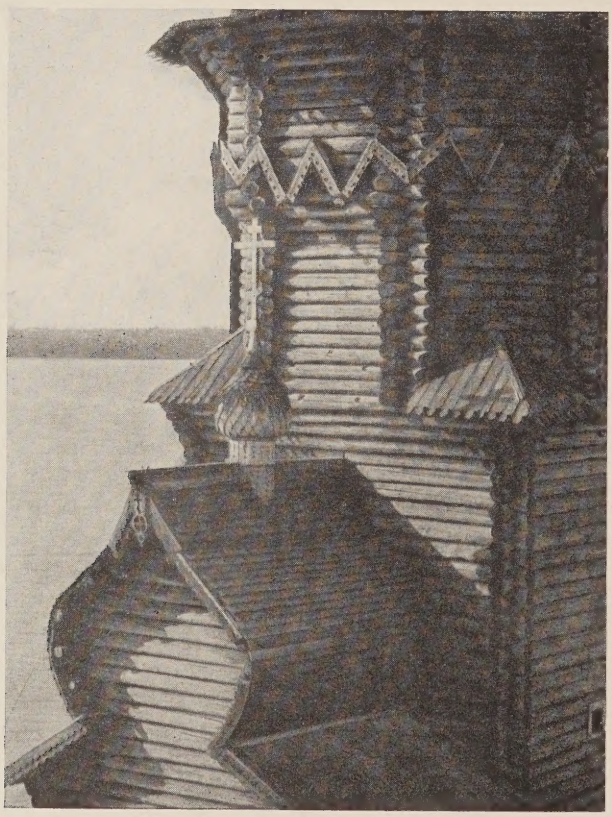


195. Зеркальце прялки и гребешок

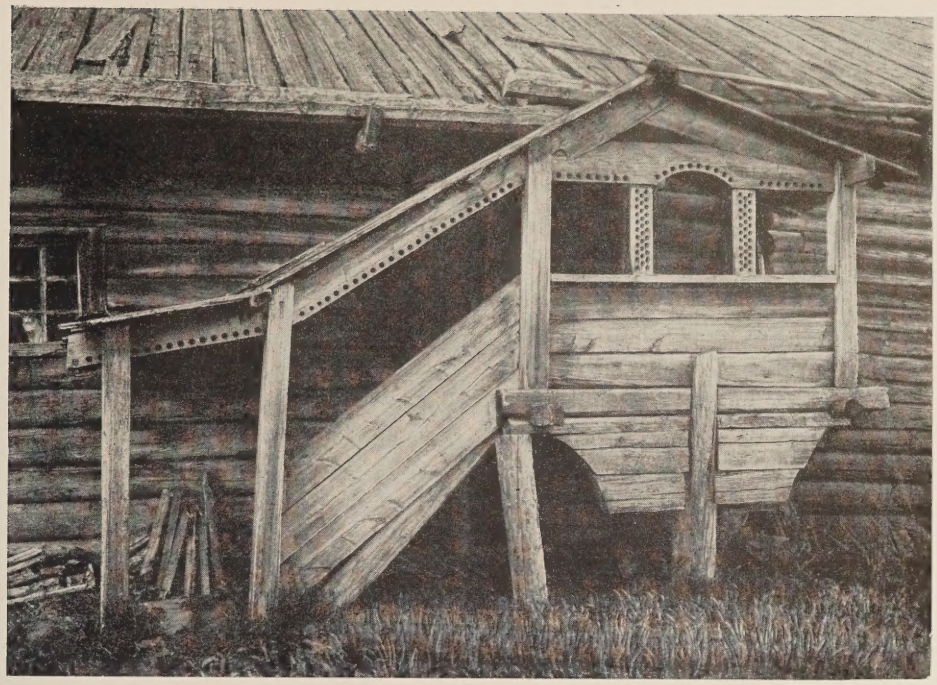


196. Мост

197. Колокольня и церковь погоста Шуя

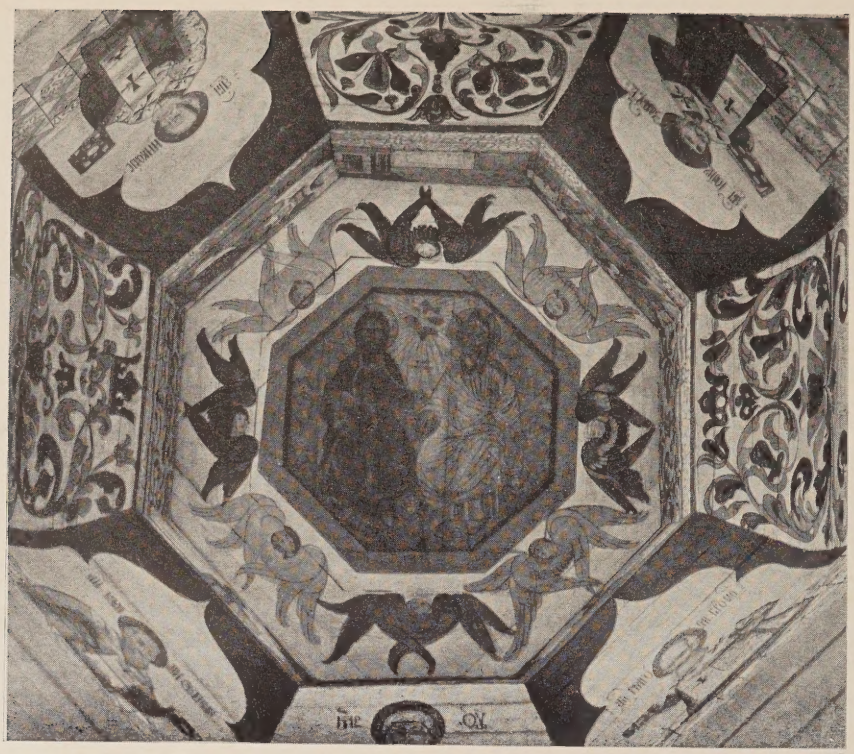


198. Церковь Успения в Кондопоге



199. Крыльцо избы

200. Церковь в Елгоме



201. Роспись шатра

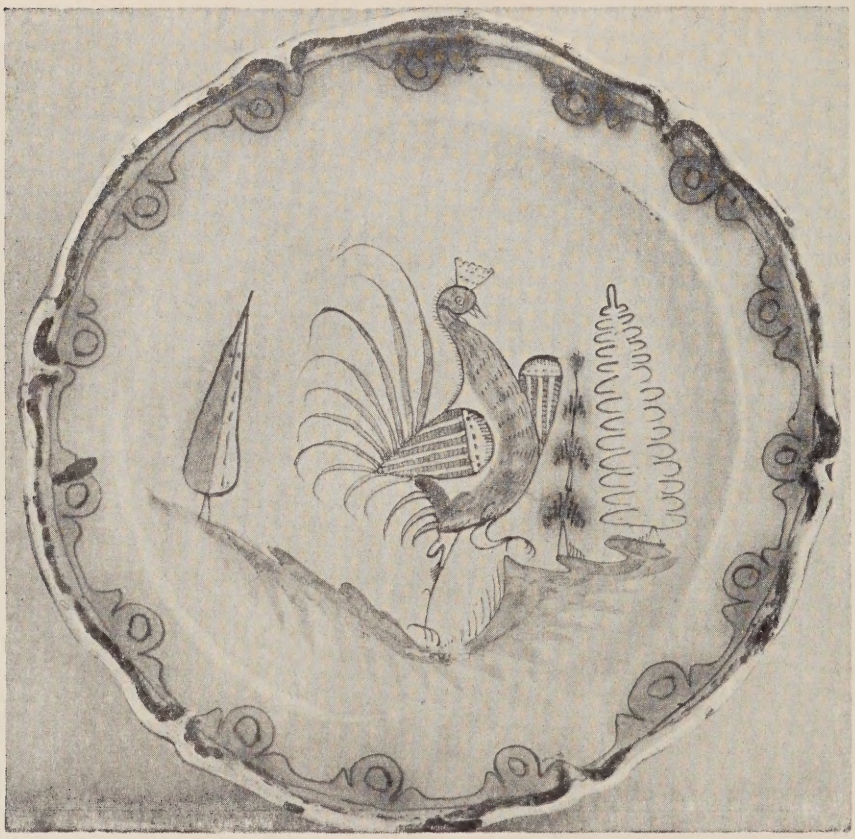
202. Гусар. Вятская игрушка

203. Барыня. Вятская игрушка

204. Сирин. Роспись прялки

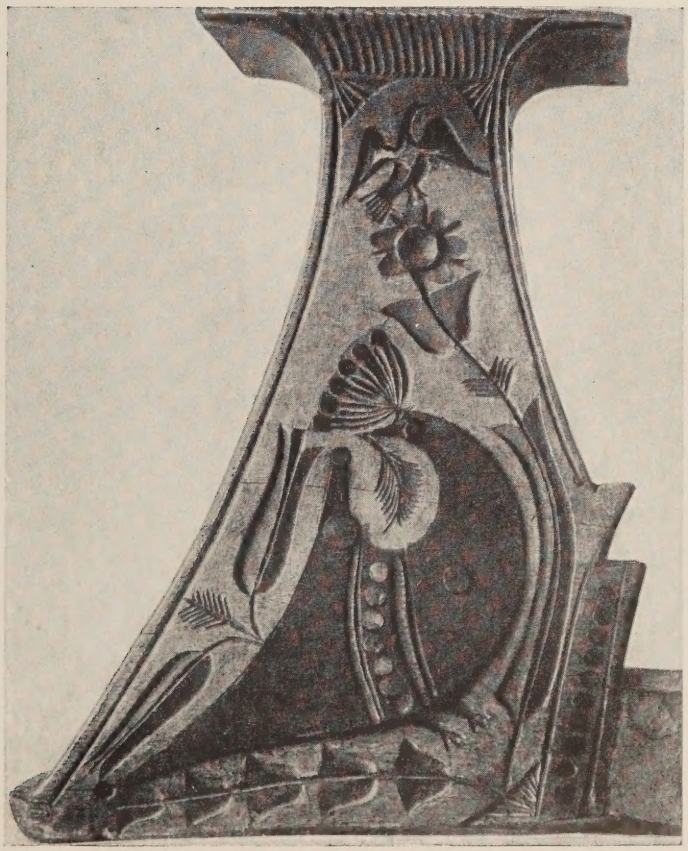
205. Кони. Вышивка подзора простыни

206. Барыня в карете. Резьба на прялке

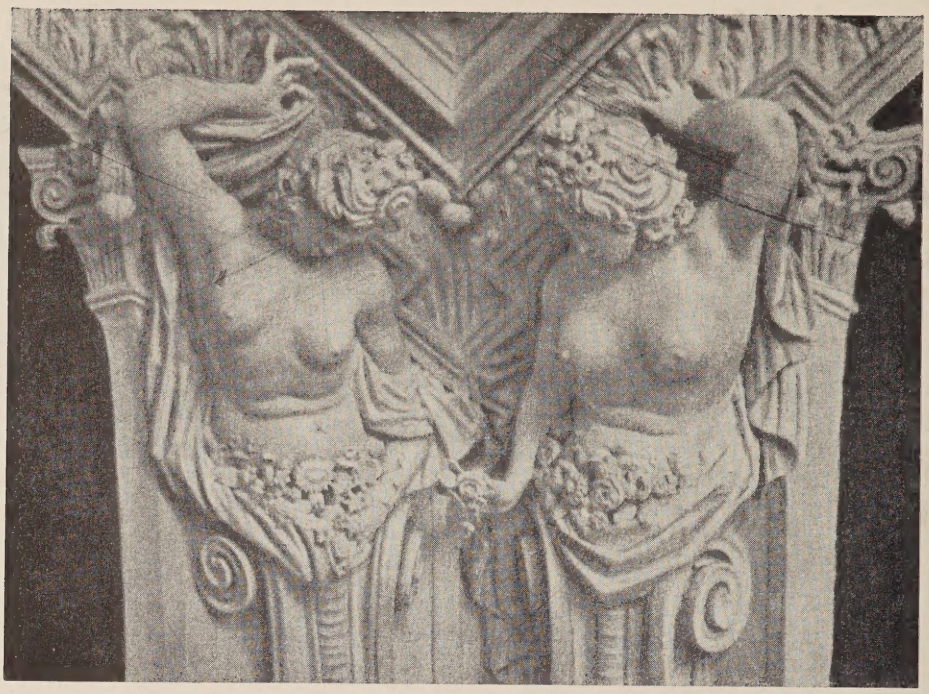


207. Петух. Роспись тарелки. Гжель

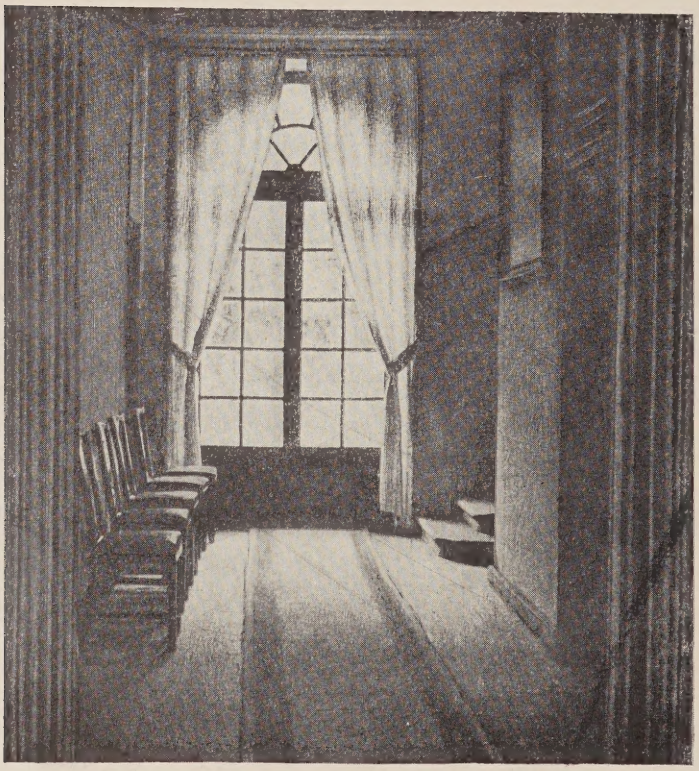
208. Лев. Резьба на причелине



209. Птица. Резьба на прялке

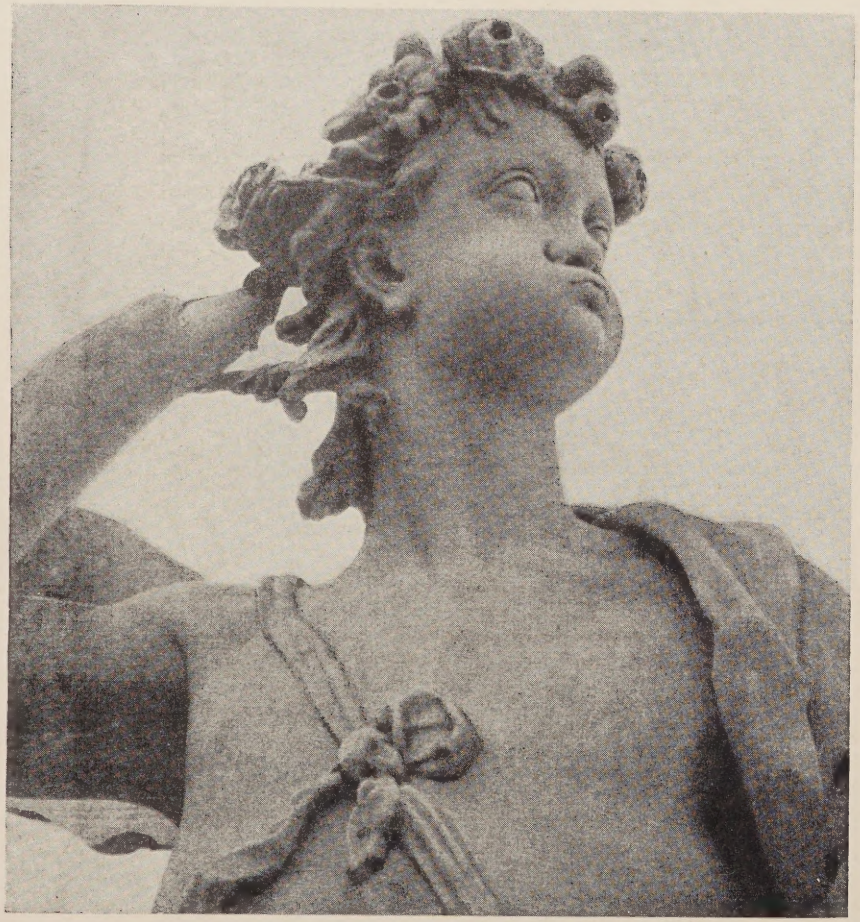


210. Н. Микетти. Кариатиды. Дворец Монплезир

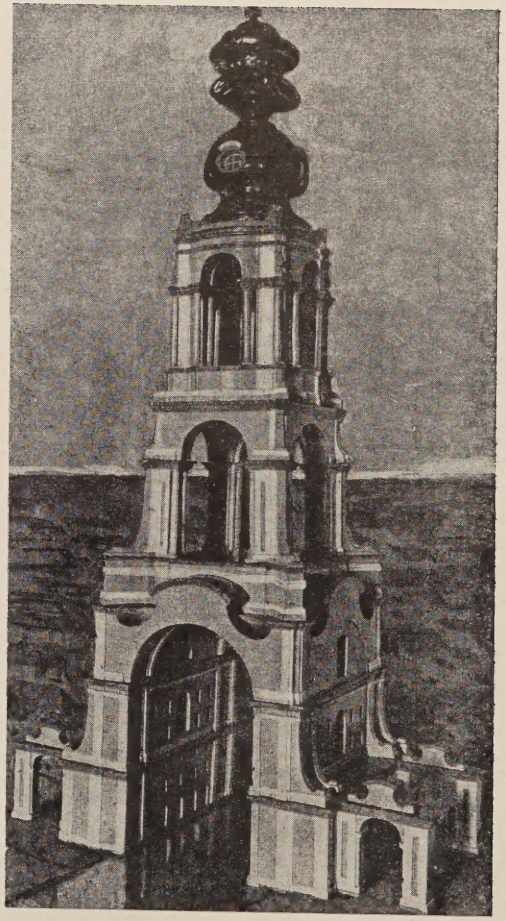


211. Ж. Леблон. Дворец Марли

212. Ж. Л е б л о н. Дворец Марли



213. Зефир. Статуя из Ораниенбаума

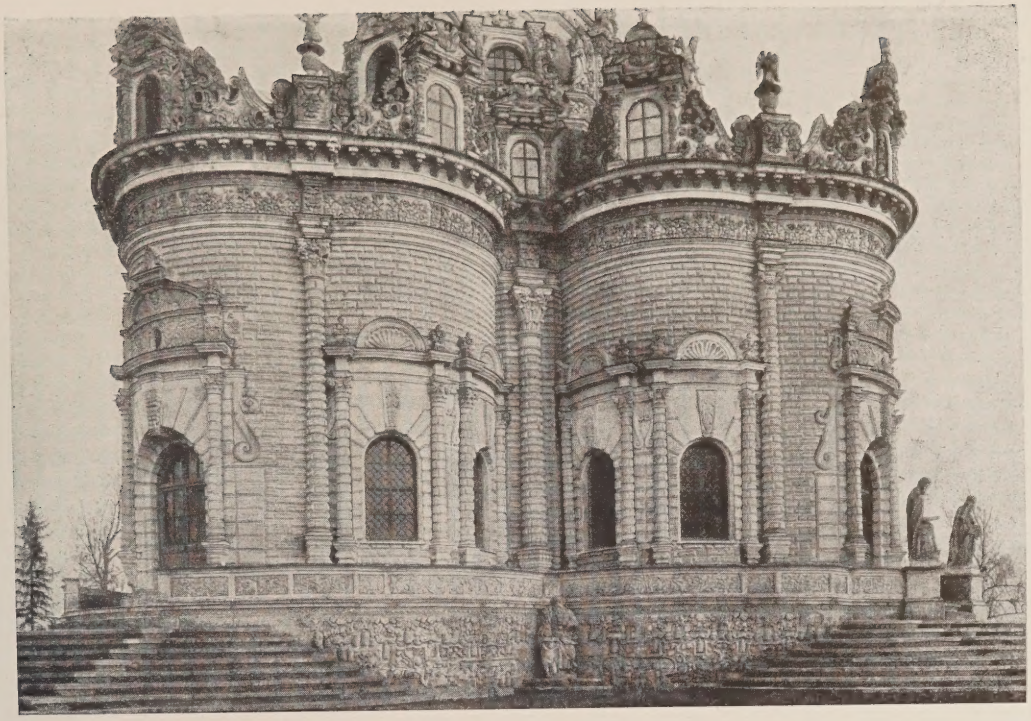


214. Н. Микетти. Проект маяка канала Петра I

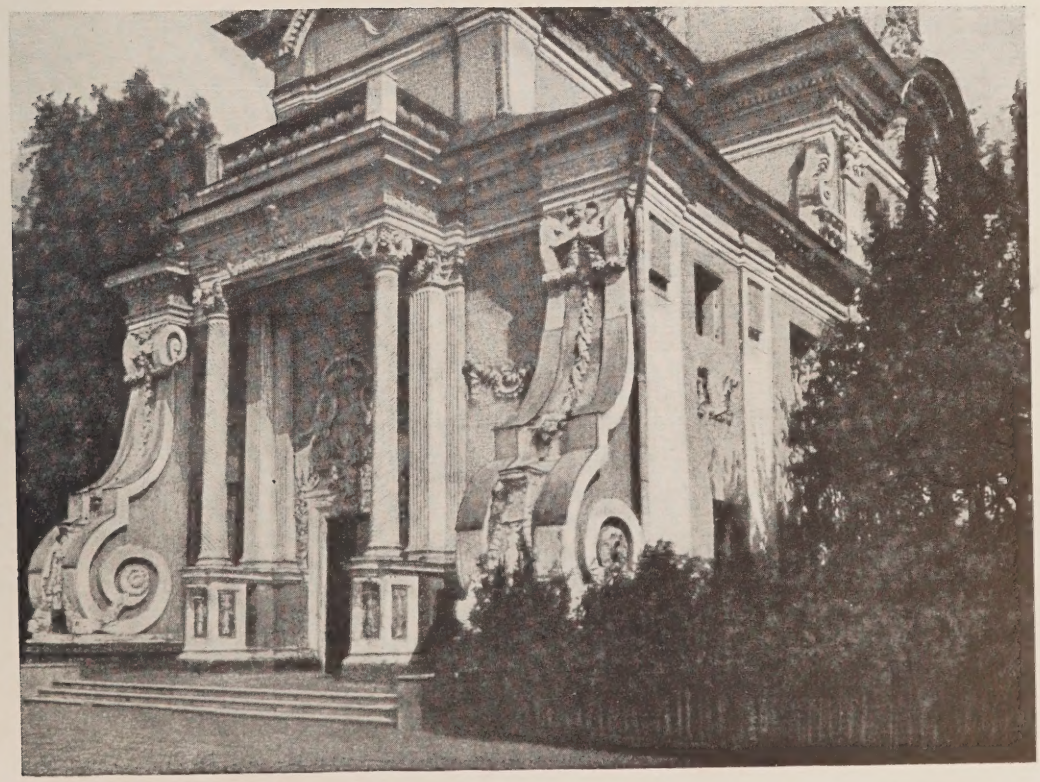
215. „Ищу себе противника“. Изразец

216. Ночь. Статуя в Летнем саду

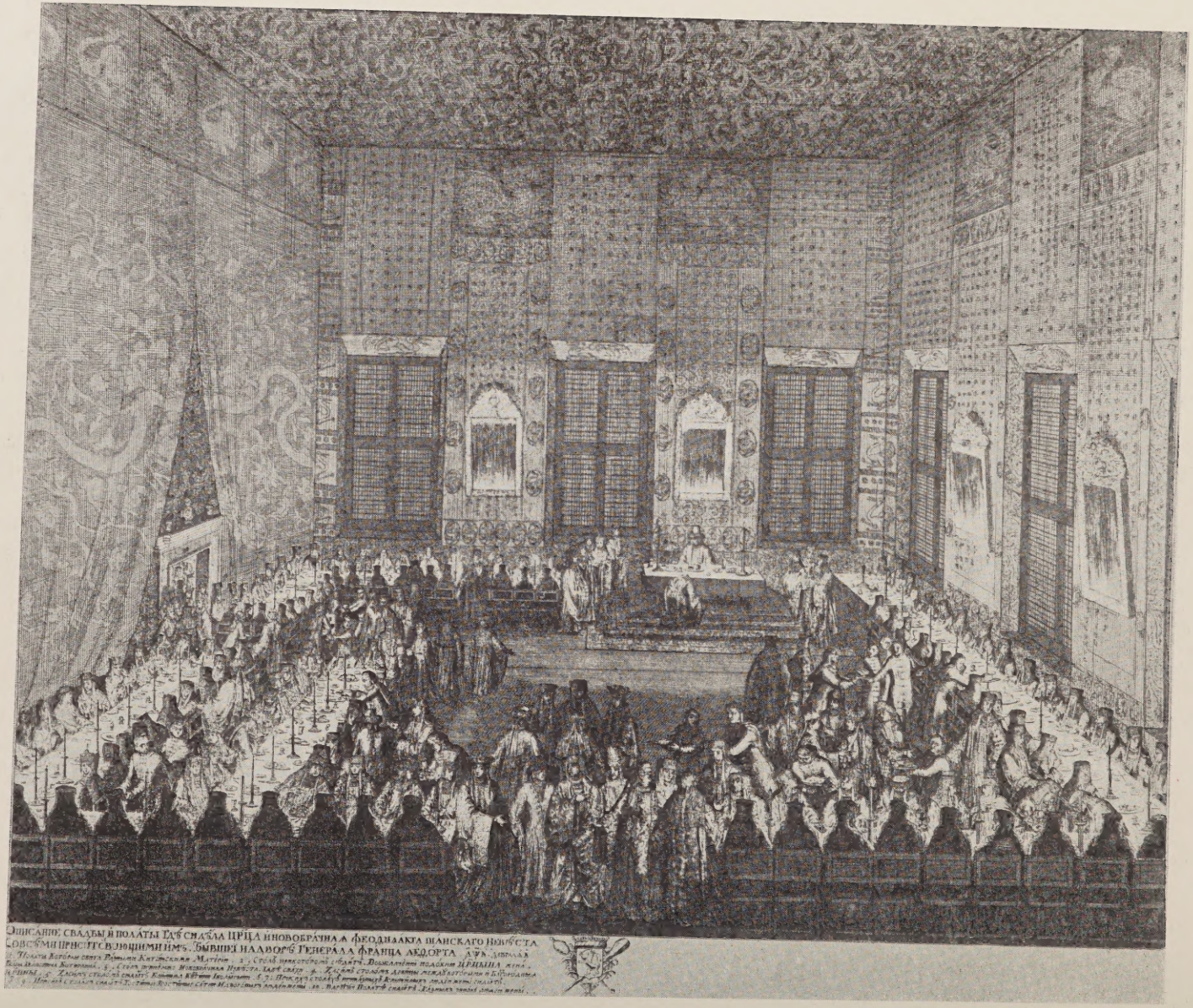
217. Церковь Ивана Воина. Москва



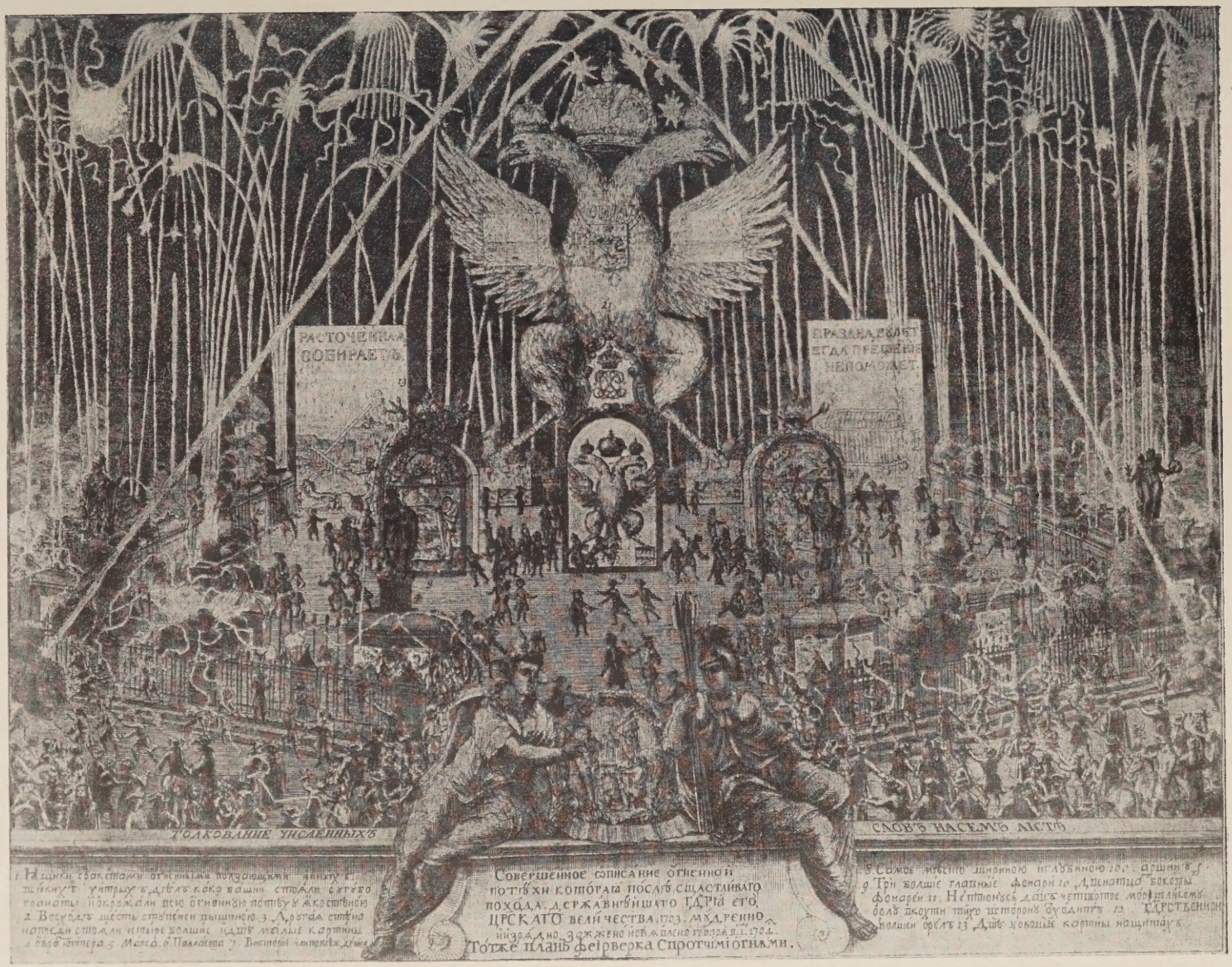
218. Церковь в Дубровицах



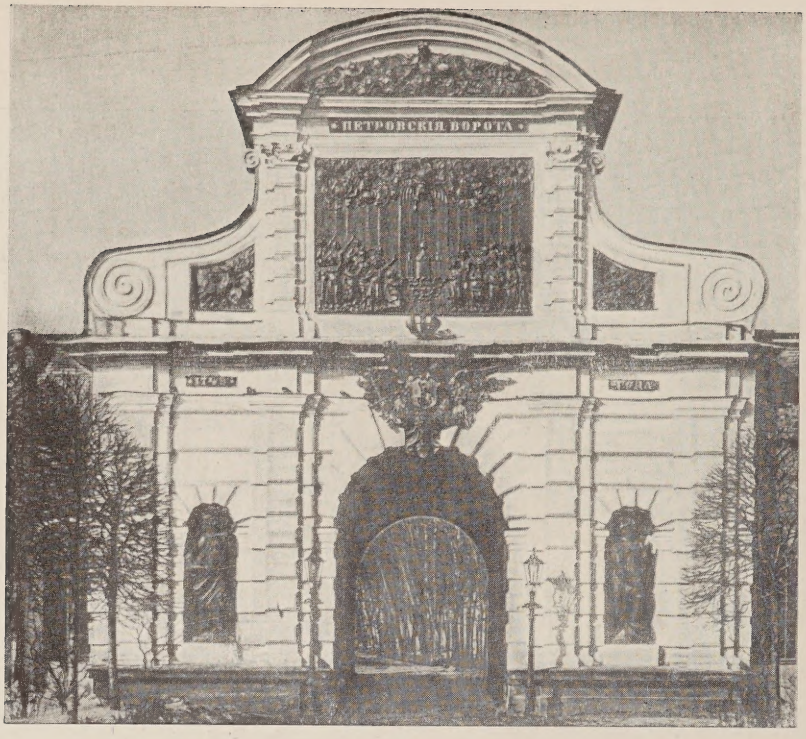
219. И. Зарудный. Меншикова башня



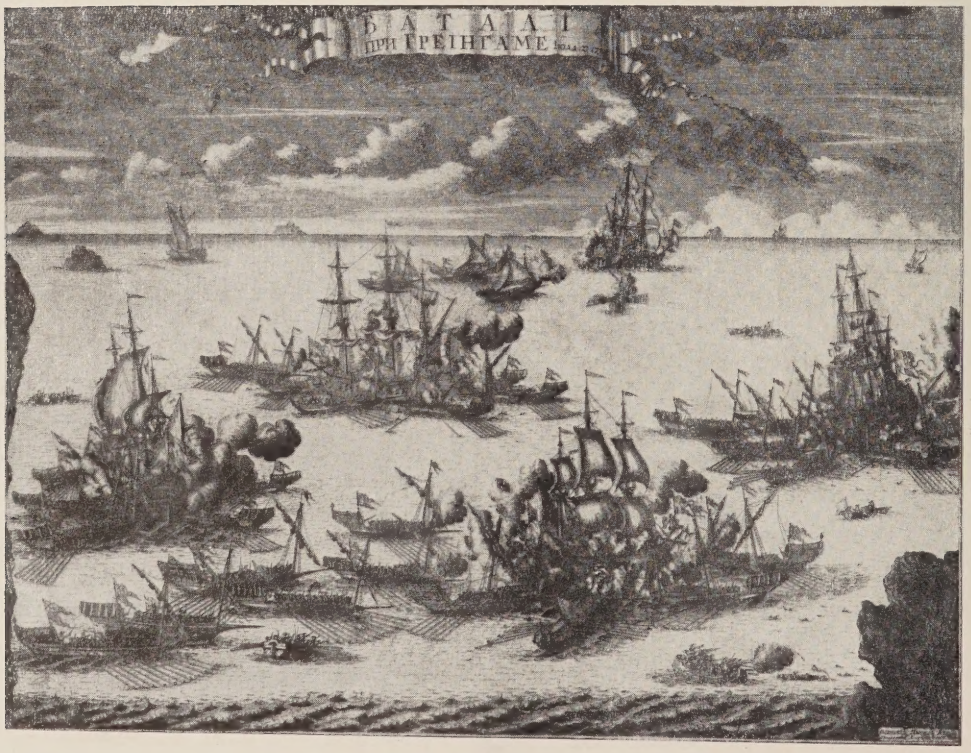
220. Шхонебек. Свадьба Шанского. Гравюра



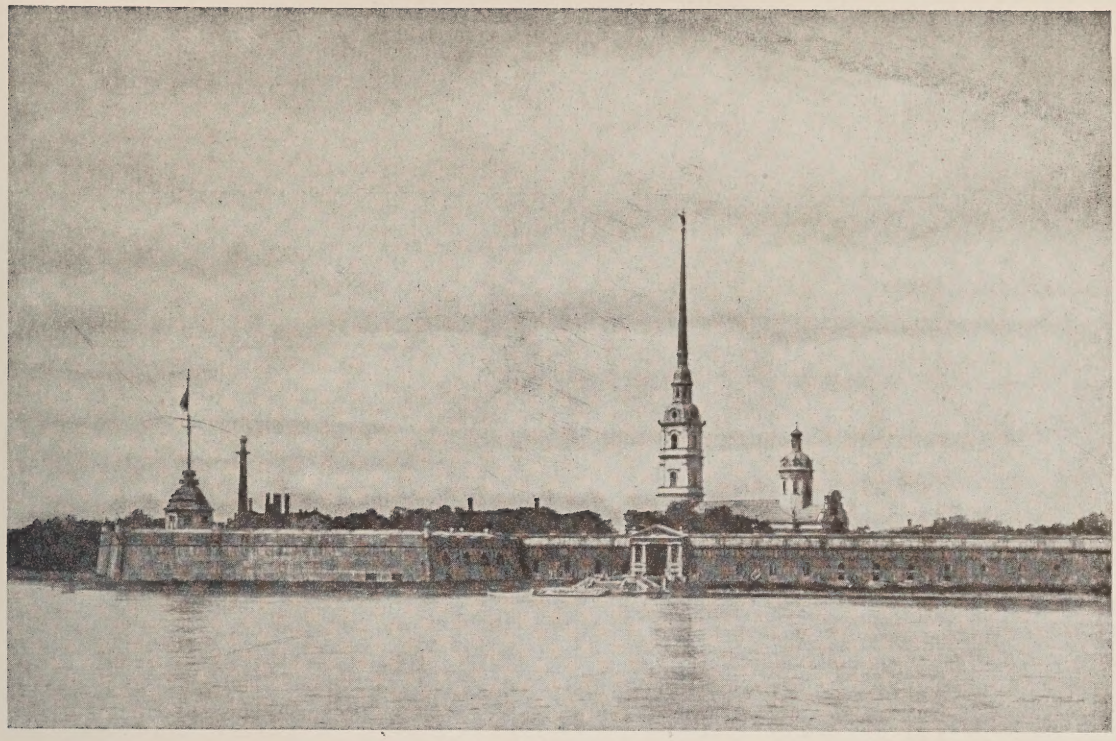
221. И. Адольский. Фейерверк. Гравюра



222. Д. Трезини. Петровские ворота



223. А. Зубов. Баталия при Гренгаме. Гравюра



224. Петропавловская крепость

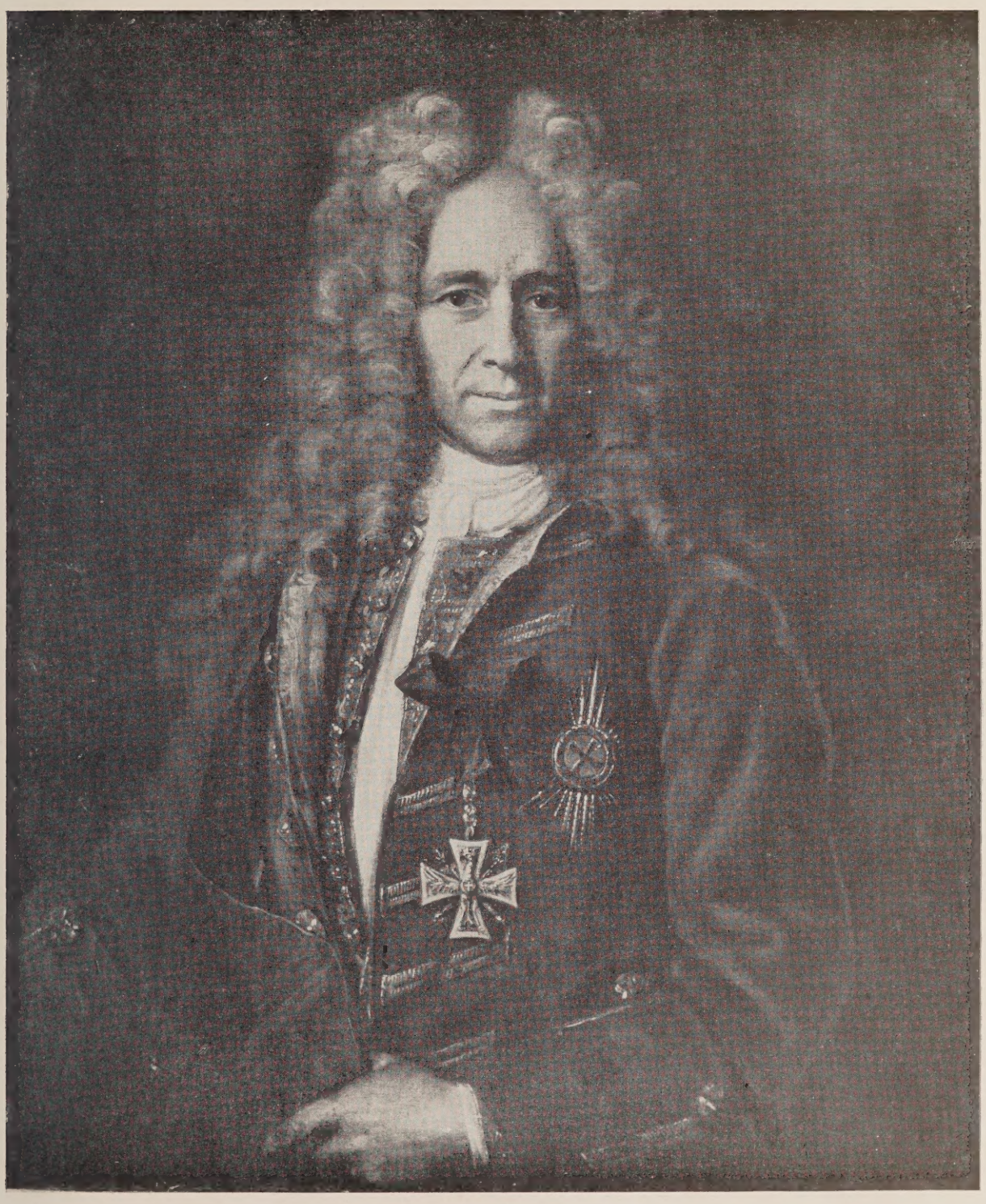
225. А. З у б о в. Петербургская набережная. Гравюра

226. К. Б. Растрелли. Взятие Гельсингфорса. Рельеф

227. К. Б. Растрелли. Основание Петербурга. Рельеф

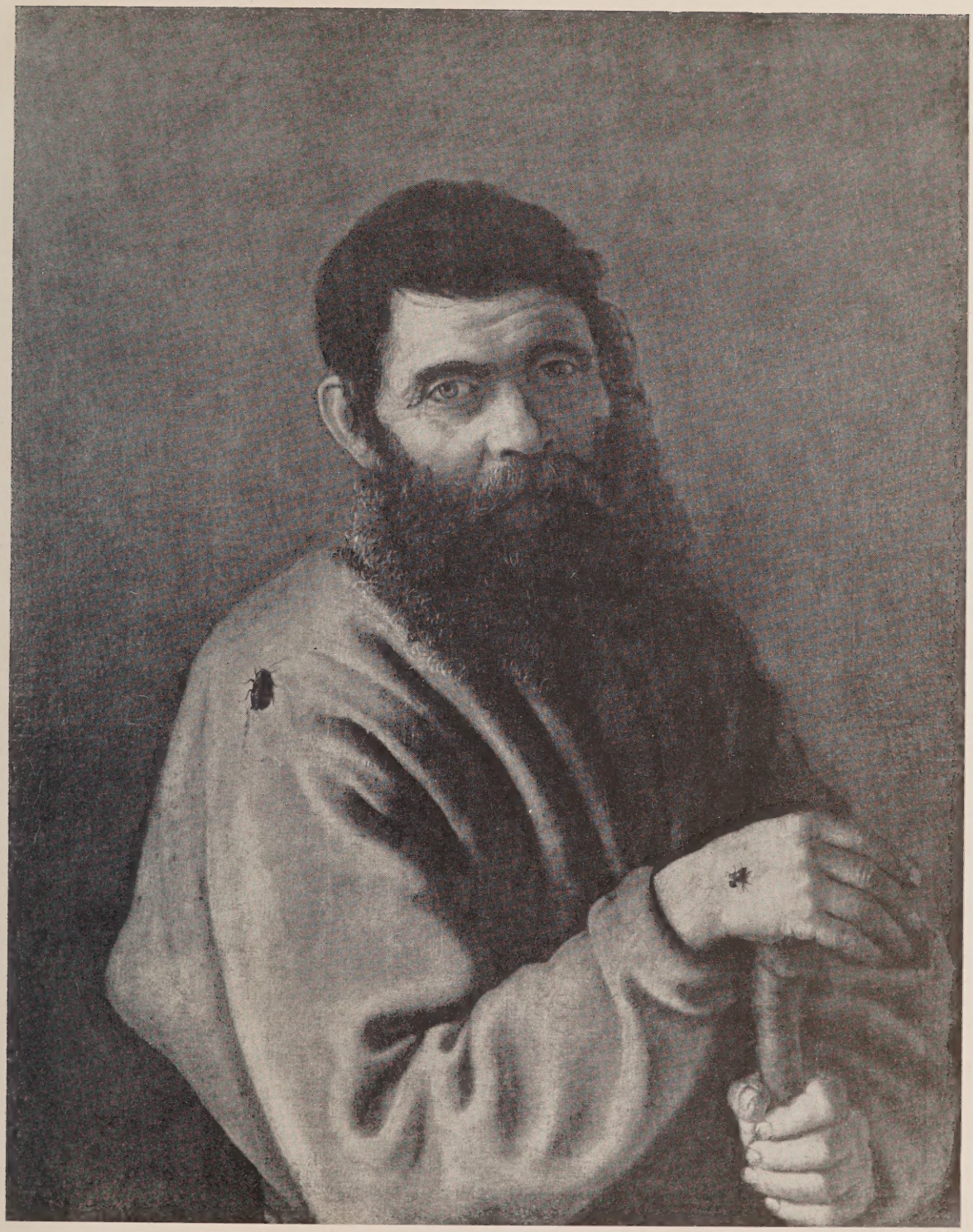
228. К. Б. Растрелли. Полтавская битва. Рельеф

229. Петр I. Гобелен



230. И. Никитин. Портрет канцлера Головкина

231. Л ю д д е н. Портрет адмирала Мамонова



232. Жувенэ. Мужик с тараканом

233. А. Матвеев. Автопортрет

ОГЛАВЛЕНИЕ

ГЛАВА ПЕРВАЯ. ДРЕВНЕЙШЕЕ ИСКУССТВО НА ТЕРРИТОРИИ СОВЕТСКОГО СОЮЗА И ИСКУССТВО СЛАВЯН ПЕРИОДА ПЕРВОБЫТНО-ОБЩИННОГО СТРОЯ 5

ГЛАВА ВТОРАЯ. ИСКУССТВО КИЕВСКОЙ РУСИ 34

ГЛАВА ТРЕТЬЯ. ИСКУССТВО ВЛАДИМИРО-СУЗДАЛЬСКОГО КНЯЖЕСТВА ПЕРИОДА ФЕОДАЛЬНОЙ РАЗДРОБЛЕННОСТИ 65

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ. ИСКУССТВО НОВГОРОДА XII ВЕКА 92

ГЛАВА ПЯТАЯ. ИСКУССТВО РУСИ ПОСЛЕ МОНГОЛЬСКОГО НАШЕСТВИЯ 120

ГЛАВА ШЕСТАЯ. ИСКУССТВО НОВГОРОДА В ПЕРИОД НАЧАЛА ОБЪЕДИНЕНИЯ РУСИ 137

ГЛАВА СЕДЬМАЯ. ИСКУССТВО МОСКВЫ В ПЕРИОД НАЧАЛА ОБЪЕДИНЕНИЯ РУСИ . 164

ГЛАВА ВОСЬМАЯ. ИСКУССТВО НОВГОРОДА И ПСКОВА XV ВЕКА 200

ГЛАВА ДЕВЯТАЯ. ИСКУССТВО ПЕРИОДА ЗАВЕРШЕНИЯ ОБЪЕДИНЕНИЯ РУСИ В КОНЦЕ XV ВЕКА 224

ГЛАВА ДЕСЯТАЯ. ИСКУССТВО РУССКОГО ЦЕНТРАЛИЗОВАННОГО ГОСУДАРСТВА XVI ВЕКА 249

ГЛАВА ОДИННАДЦАТАЯ. ИСКУССТВО РУССКОГО ГОСУДАРСТВА XVII ВЕКА . . . 279

ГЛАВА ДВЕНАДЦАТАЯ. ИСКУССТВО РУССКОГО ГОСУДАРСТВА ПОСЛЕДНЕЙ ЧЕТВЕРТИ XVII ВЕКА 310

ГЛАВА ТРИНАДЦАТАЯ. НАРОДНОЕ ИСКУССТВО 340

ГЛАВА ЧЕТЫРНАДЦАТАЯ. ИСКУССТВО ПЕРИОДА ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ИМПЕРИИ 365

ЛИТЕРАТУРА 403

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ 417

ИЛЛЮСТРАЦИИ 427

Михаил Владимирович Алпатов

„ВСЕОБЩАЯ ИСТОРИЯ ИСКУССТВ"

Т. III

Редакторы
В. А. Виноград и Н. В. Семенникова

Оформление художника Д. И. Митрохина

Художественный редактор В. Д. Карандашов

Технический редактор А. А. Сидорова

Корректоры Н. К. Войцеховская и А. Б. Решетова

*

Сдано в набор 10/XI 1953 г. Подп. в печ. 11/I 1955 г. Форм. бум. 84×104¹/₁₆. Печ. л. 40,25. (условных 66,01) Уч.-изд. л. 46,175. Тираж 20000. Ш 00054. „Искусство" Москва, Цветной бульвар, 25. Изд. № 13185. Зак. 68.

*

Министерство культуры СССР
Главное управление полиграфической промышленности. 21-я тип. им. Ивана Федорова. Ленинград, Звенигородская, 11.

Цена 44 р. 50 к.

UNIVERSITY OF N.C. AT CHAPEL HILL
00028263619